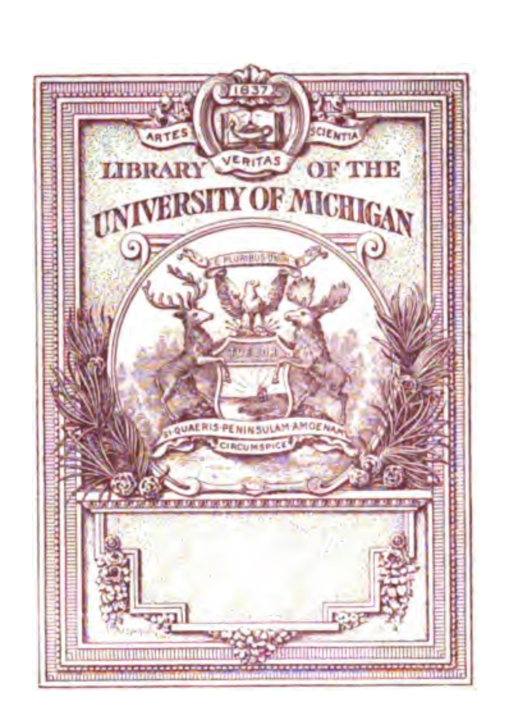


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XVI

Thorwaldsen

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1901

Thorwaldsen

Von

Adolf Rosenberg

Mit 146 Abbildungen

Zweite Auflage



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1901

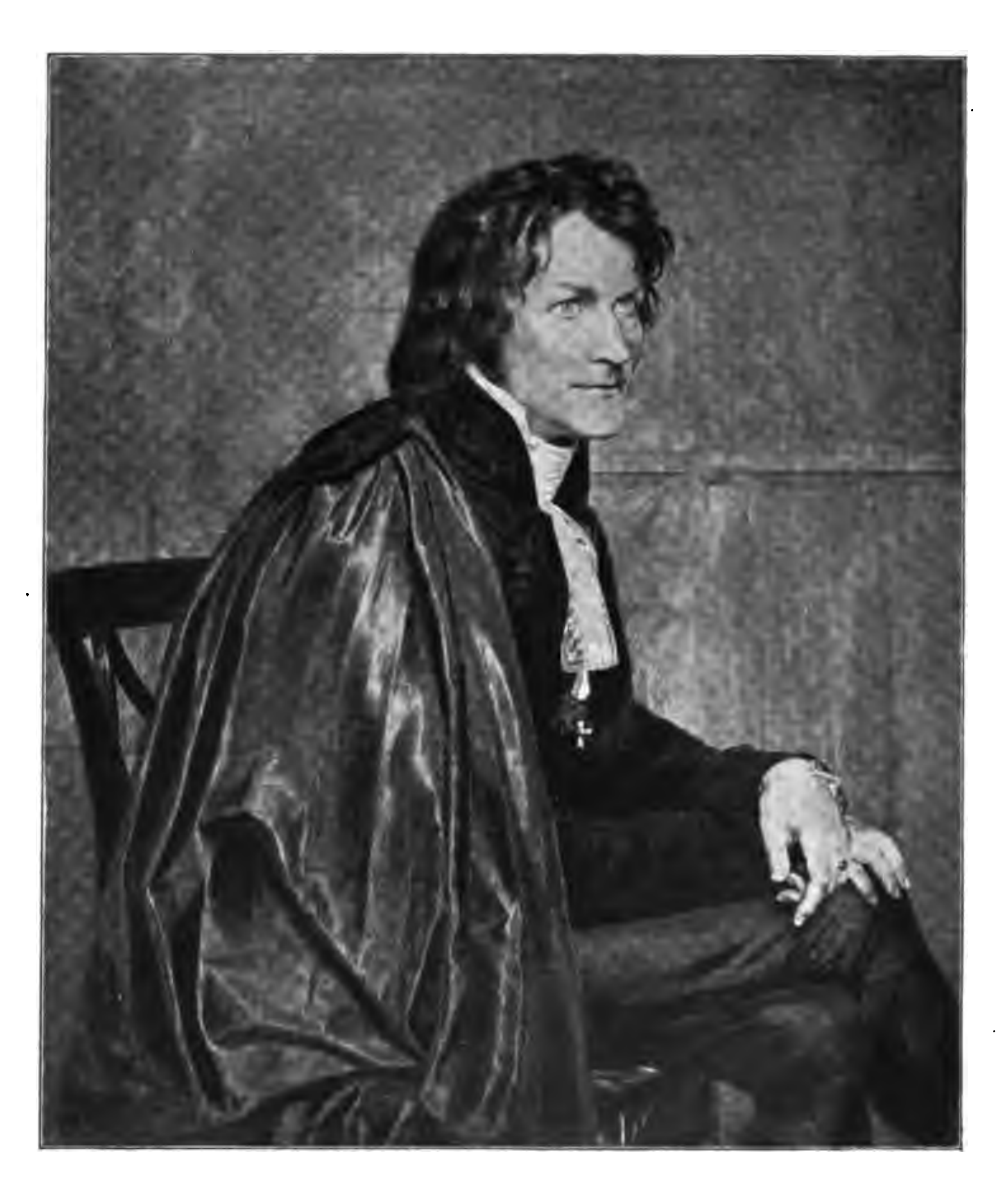
Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 100 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—100) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.



B. Thorvaldsen

Nach dem Gemälde von C. W. Eckersberg.



Bertel Thorwaldsen.

Als das 19. Jahrhundert begann, fielen die ersten Strahlen des Ruhmes auf einen jungen dänischen Bildhauer, dessen Name bald die ganze gebildete Welt erfüllen sollte. Jetzt, wo dieses Jahrhundert der seltsamsten und schärfsten Widersprüche sein Ende erreicht hat, gilt Bertel Thorwaldsen in dem Urteil aller, die durch schöpferische Thaten, durch Wort und Schrift für die „neue Kunst“ kämpfen, als eine gefallene und mit Recht vergessene Größe. Nur Dänemark pflegt noch mit Ehrfurcht und Pietät das Gedächtnis seines großen Sohnes, obwohl auch die neuere dänische Kunst, insbesondere die Malerei, eine starke Neigung für den modernen, aus Frankreich eingeführten Naturalismus gefaßt hat. Stärker aber als diese, zum Teil auch aus politischen Gründen erwachsene Neigung ist der dänische Patriotismus. In der Verehrung Thorwaldsens finden sich alle politischen Parteien, alle Kunstrichtungen zusammen, und noch heute steht ein großer Teil der Plastik, des Kunstgewerbes, der dekorativen Künste in Dänemark unter dem Einfluß der antikisierenden Kunst Thorwaldsens, die übrigens auch unter den Malern noch zahlreiche Verehrer zählt, wie uns scheint, in neuester Zeit sogar mehr als je zuvor. Die Dänen nehmen freilich in ihrem einseitigen Patriotismus Thorwaldsen für sich allein in Anspruch, und namentlich protestieren sie sehr, wenn wir Deutschen an diesem „berühmtesten aller Dänen“ auch einen kleinen Anteil haben wollen. Sie machen dagegen geltend, daß Thorwaldsen schon beinahe fünfzig Jahre alt war, als er zum erstenmale deutschen Boden betrat, und daß er auch später immer nur kurze Zeit in Deutschland verweilt hat. Deutschland war aber zu Thorwaldsens Zeit überall zu finden. In Rom hat er mit Vorliebe in den Kreisen der Deutschen verkehrt, aus Deutschland ist ihm die größte Zahl seiner monumentalen Aufträge gekommen, und sein liebebedürftiges Herz ist niemals tiefer erschüttert worden als durch die Liebe zu einer Deutschen. Fast einen gleichen Anspruch auf ihn hat England. Ein englischer Bankier war es, der eigentlich der Schmied des Thorwaldsenschen Glücks geworden ist. Ohne seine Dazwischenkunft hätte Thorwaldsen nach nur kurzem Aufenthalt in Rom nach Dänemark zurückkehren müssen, und sein Vaterland hätte ihm schwerlich einen Ersatz für das verlorene Paradies der Kunst geboten. Denn damals lag die Kunstpflege in Dänemark noch sehr im argen, und erst in neuester Zeit haben reiche Industrielle ihren Überfluß auf die Hebung der Kunst in großem Stil verwendet.

Wenn wir den Streit der Nationalitäten außer acht lassen und Thorwaldsens Stellung in der Kunstgeschichte unbefangen betrachten, stellt er sich als das Glied einer künstlerischen Entwickelung dar, die wir zwar als international bezeichnen müssen, die aber von keinem Volke so stark gefördert worden ist wie von dem deutschen. Ein Deutscher hat den Anstoß zu dieser Bewegung und Entwickelung gegeben: der aus Stendal gebürtige Altertumsforscher Johann Joachim Winckelmann, neben dem der dänische Antiquar Zoëga, Thorwaldsens Freund, wissenschaftlich nur eine bescheidene Rolle spielte, und Deutsche haben diese Entwickelung fortgeführt, zuerst der Schleswiger Jacob Asmus Carstens, mit dem Thorwaldsen in innigstem Zusammenhange steht, dann Schinkel und Rauch. Der französische Maler

David hat mit dieser Bewegung, die die stille Größe und Einfachheit der Antike wieder lebendig machen wollte, nicht das geringste zu schaffen; denn Davids hohles, aufgeregtes Theaterpathos bildet den schroffsten Gegensatz zu der Ruhe und naiven Einfalt Thorwaldsens. Viel näher steht diesem der Italiener Canova, der zuerst in vollem Bewußtsein seines Strebens mit dem Schwulst des Barockstils brach, aber in den Geist der Antike, wie sie damals bekannt war, noch nicht so tief eindrang wie Thorwaldsen. Deutsche Künstler waren es endlich, die in der römischen Werkstatt Thorwaldsens die Mehrzahl seiner Schüler und Gehilfen ausmachten, und sie haben seinen Stil in Rom bis in die neueste Zeit fortgepflanzt.

Nur als ein Glied dieser Entwickelungsreihe ist Thorwaldsen richtig zu verstehen und zu beurteilen, und die Schwankungen, die seine Schätzung im Laufe des vorigen Jahrhunderts durchgemacht hat, sind dieselben, von denen auch das Urteil über die antike und die von ihr abgeleitete Kunst beeinflußt worden ist. Neben den Stimmen der Künstler und denen, die das Kunsturteil öffentlich durch Wort und Schrift, durch Lehre und Vortrag, in Büchern, Zeitschriften und Tageszeitungen vertreten, giebt es eine Unterströmung, die, sozusagen ohne Wortführer, ihr Werk im stillen verrichtet. Schon ist Thorwaldsen über fünfzig Jahre tot, und noch ist keines seiner Originalwerke, d. h. der beweglichen, die sich in Privatbesitz befinden, auf einer öffentlichen Kunstauktion erschienen, in unserem sensationslüsternen Zeitalter, das große Versteigerungen, auf denen Millionen umgesetzt werden, zu den täglichen Bedürfnissen für Reizung der erschlafften Nerven seiner entarteten Kinder zählt! Und weiter! Unbekümmert um das Urteil derer, die Thorwaldsen aus der Reihe der Unsterblichen in das Land der Toten verbannt haben, befriedigte das Volk, in Deutschland wohl noch mehr als in Dänemark, seinen Bedarf an lieblichem Wohnungsschmuck durch die fried- und anmutvollen, durch die schönheitsfreudigen und zu stiller Beschaulichkeit mahnenden Reliefs von Thorwaldsen, die jährlich in Millionen von Gipsabgüssen, wenn auch oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt, verbreitet und immer gern gekauft werden. Oft bilden sie den einzigen Zierat in der Wohnung einer Arbeiterfamilie, und auf sie blickt oft der lallende Säugling zuerst, wenn das Bewußtsein seiner selbst, das Unterscheidungsvermögen, die ersten Regungen der Neu- und Wißbegier in ihm aufdämmern. Jeder Erzieher weiß, was solche ersten Jugendeindrücke bedeuten. Wenn es also jemals eine Volkskunst gegeben hat, so ist es die Thorwaldsens, der selbst ein Kind des Volkes gewesen ist.

* * *

Die Begeisterung der Dänen für ihren großen Künstler hat dazu geführt, seine Geburt, seinen Ursprung, seine Familie mit einem Gespinst von Sagen zu umhüllen. Er, der Zögling der Antike, der in seinen Werken immer auf Klarheit und Ruhe hielt, ist mit dem mystischen Glanz eines mythologischen Helden umschleiert worden. Einer seiner Verehrer hat den Stammbaum des berühmten Sohnes eines Kopenhagener Zimmermanns und Bildschnitzers sogar bis in die sagenhafte Vorzeit Islands zurückgedichtet, wo ein durch Bürgerkriege vertriebener dänischer König seinen Wohnsitz nahm und dort ein neues Geschlecht pflanzte, das erst im XII. Jahrhundert in das Licht der Geschichte trat. Diese Spielereien eines dänischen Genealogen haben keinen Wert. So viel ist aber sicher, daß Thorwaldsens Vater aus Island stammt. Er war der Sohn eines Pfarres Thorwald Gottskalksen, und von seinem Vater nahm er seinerseits nach damaliger Sitte den Namen Gottskalk Thorwaldsen an, den auch sein berühmter Sohn beibehielt. Die auf Island herrschende Armut nötigte den Pfarrer, seinen Sohn Gottskalk, der bereits in Holzschnitzerei einiges Geschick gezeigt hatte, nach Kopenhagen zu schicken, damit er dort sein Brot verdienen und sich eine Zukunft schaffen konnte. Er fand auch Beschäftigung auf den Schiffswerften, indem er Figuren für die Vorderteile der Kauffahrteischiffe schnitzte, in der rohen Art eines Autodidakten, dem es an Mitteln, vielleicht auch an Ehrgeiz gebrach, um vorwärts zu streben. Trotz des geringen Lohnes, den ihm diese Beschäftigung abwarf, trug er kein Bedenken, sich zu verheiraten und eine Familie zu gründen. Seine Auserkorene war Karen Grönlund, die Tochter eines jütländischen Bauern, und im November 1770 entsproß dieser Ehe ein



Abb. 1. Jason mit dem goldenen Vließ.

Knabe, der, wie es scheint, auf den Namen Bartholomäus getauft, aber von den Seinigen immer nur Bertel genannt wurde, woraus dann später die Italiener den ihnen geläufigeren Namen „Alberto“ machten, obwohl eigentlich „Bartolo“ die richtige Übersetzung ins Italienische gewesen wäre.

Auch um diese schlichte Geschichte der Geburt eines Holzschnitzersohnes hat die Sage ihre Fäden gewoben. Einige Chronisten behaupten, um den isländischen Ursprung des großen Künstlers noch mehr zu erhärten, daß er noch in Island geboren worden sei. Andere ziehen eine Vermittelung vor, wobei sie allerdings den romantischen Nimbus steigern, indem sie erzählen, daß Thorwaldsen auf einem Schiffe während der Überfahrt seiner Mutter von Reikiavik nach Kopenhagen geboren worden sei. In Wahrheit war aber die Stätte seiner Geburt das Haus Store Grönnegade Nr. 7 in Kopenhagen, das auch durch eine Gedenktafel als solches gekennzeichnet worden ist. Es liegt in einer vornehmen Gegend, dicht am Mittelpunkte der heutigen Stadt, dem prächtigen, „Kongens Nytorv“ (Königsneumarkt) genannten Platz, in dessen Mitte sich das in Blei gegossene Reiterstandbild des Königs Christian V. von dem Franzosen L'Amoureux (1688) erhebt. Es war die erste künstlerische Nahrung, die sich dem Knaben bot, der freilich dieses Denkmal einer völlig verrotteten Kunst nur erst als einen Gegenstand seiner kindlichen Spiele ansah. Bezeichnend dafür, aber auch für das scheue unbeholfene Wesen des Knaben, das später auch noch dem Jüngling und lange Zeit selbst dem Manne anhaftete, ist eine Anekdote, die der auch in Deutschland bekannte Dichter Andersen, der mit Thorwaldsen in seinen letzten Lebensjahren eng befreundet war, nach den Jugenderinnerungen des Künstlers erzählt hat. Als er eines Tages auf dem Königsneumarkt das Reiterstandbild Christians anstaunte, hoben seine Kameraden den nur wenig Widerstand Leistenden auf das Pferd und machten sich dann davon. Obwohl der Knabe unbeweglich saß, wurde er doch bald von vorübergehenden Gendarmen entdeckt und wegen seines argen Frevels auf die Polizeiwache gebracht.



Abb. 2. Die Entführung der Briseïs.

Dieser ersten tragikomischen Berührung mit der Bildhauerkunst sollte bald eine ernstere folgen. Durch die väterliche Thätigkeit angeregt, fühlte der kleine Bertel frühzeitig den Trieb zur Nachahmung. Seine ersten Versuche fielen so glücklich aus, daß der Vater den Entschluß faßte, ihm wenigstens die Grundlage jeglicher Kunst, das Zeichnen, beibringen zu lassen. Er brachte darum den elfjährigen Knaben in die Freischule der königlichen Akademie der schönen Künste, und der junge Thorwaldsen machte



Abb. 3. Amor und Psyche.



Abb. 4. Tanz der Musen auf dem Helikon.

binnen zweier Jahre solche Fortschritte, daß er seinem Vater bei dessen Schnitzarbeiten nicht nur helfen, sondern diese auch besser und gefälliger ausführen konnte. Ein großer Zeichner ist Thorwaldsen trotz dieser verheißungsvollen Anfänge niemals geworden. Die von ihm hinterlassenen Zeichnungen, die das Thorwaldsenmuseum in Kopenhagen besitzt, sind mehr oder weniger flüchtige Federzeichnungen, teils erste, schnell festgehaltene Gedanken, teils wohlerwogene Vorarbeiten zu Gruppen und Reliefs, deren Kompositionen nach und nach ausreiften. Mit sorgfältiger Durchführung von Zeichnungen hat sich der Künstler, wie die meisten seiner engeren Kunstgenossen in alter und neuer Zeit, nicht viel aufgehalten. Er war ein Mann des praktischen Schaffens, der immer etwas Volles und Rundes vor sich haben mußte. Von Schreibwerk und vielem Lernen war er schon von Jugend auf kein Freund. So standen denn auch seine Fortschritte in der Elementarschule in schroffem Gegensatz zu denen in der Akademieschule. Nach sechsjährigem Schulunterricht war er so weit gekommen, daß er zur Zeit seiner Konfirmation von dem Kaplan, der die Katechismuslehre leitete, wegen Unwissenheit in die letzte Reihe gesetzt wurde. Zu gleicher Zeit fand auf der Akademie eine Preisverteilung statt, bei der Thorwaldsen für seine Leistungen die kleine silberne Medaille erhielt. Die Kunst stand damals schon trotz der vorhandenen geringen Mittel in Kopenhagen in so hoher Achtung, daß der Kaplan, als er aus den Zeitungen von der Auszeichnung seines Schülers erfuhr, diesen in die erste Reihe beförderte und ihn fortan mit „Monsieur“ anredete. Diese Ehrung machte auf den damals siebenzehnjährigen Jüngling einen so tiefen Eindruck, daß er noch im späten Alter, nachdem er den berauschenden Trank des Ruhmes bis auf die Neige ausgekostet hatte, zu seinen Freunden zu sagen pflegte, „daß er nie den Ruhm mit solchem Entzücken genossen habe, wie an jenem Tage, da er sein Schülerherz so heftig zum Schlagen brachte.“ Übermütig oder gar nachlässig wurde Thorwaldsen aber durch diesen ersten Erfolg nicht. Sein Lerneifer und seine Emsigkeit im Dienste des Vaters nahmen vielmehr stetig zu. Er brachte ihm sogar oft sein Mittagsessen auf die Schiffswerft, und während der Vater ruhte, setzte der Sohn dessen Arbeit fort. Als dieser dann 1789 für ein Relief, das den ruhenden Amor darstellte, die große silberne Medaille der Akademie erhielt, war der auf verdoppelten Erwerb begierige Zimmermann und Holzschnitzer der Meinung, daß jetzt die künstlerische Bildung des Sohnes abgeschlossen wäre und daß er fortan mit ihm zusammen arbeiten sollte, um dereinst sein würdiger Nachfolger zu werden. Der Maler Abildgaard, ein mittelmäßiger Künstler, aber als Akademieprofessor ein tüchtiger Pädagog, nahm sich des jungen Mannes an, dessen Talent er erkannt hatte. Es gelang ihm, mit dem Vater ein Kompromiß zu schließen, wonach dieser dem Sohne den weiteren Besuch der Akademie unter der Bedingung gestattete, daß er seine Zeit zwischen den akademischen Studien und der Arbeit mit seinem Vater zu teilen hatte. Wie gewissenhaft der junge Thorwaldsen diese Bedingungen innehielt, beweisen einige noch erhaltene Holzschnitzereien, die er mit seinem Vater gemeinsam ausgeführt hat: vier Löwen vor dem Eingang zum Garten des Schlosses

Frederiksborg, das dänische Wappen über der Thür der königlichen Apotheke in Kopenhagen und eine große Uhr, die nach mannigfachem Besitzwechsel in das Thorwaldsenmuseum gekommen ist. Man kann nicht behaupten, daß die rein künstlerischen Arbeiten, die der junge Bildhauer neben diesen Brotarbeiten ausführte, erheblich höher stehen. Sie sind teils im Thorwaldsenmuseum, teils in den Sammlungen der Akademie aufbewahrt worden, nicht etwa, weil sie schon die „Klaue des Löwen" zeigen, sondern nur aus einem Gefühl der Pietät, die alle Reliquien sammelte, nachdem aus dem Kopenhagener Akademieschüler ein weltberühmter Künstler geworden war. Es sind meist Reliefs: Porträtmedaillons, Darstellungen aus der griechischen Götter- und Heroengeschichte, auch eine aus dem Alten Testament: die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel. Letztere war der Gegenstand einer Preisaufgabe gewesen, die die Akademie für das Jahr 1791 gestellt hatte. Obwohl Thorwaldsen an technischer Gewandtheit seinen Mitbewerbern überlegen war, ergriff ihn kurz vor der Entscheidung wieder das Gefühl der Unsicherheit und des Mißtrauens in seine Kraft, das ihn auch später noch oft genug heimsuchte, und er entwich heimlich aus der Klausur der Akademie, in der die Arbeiten angefertigt werden mußten. Nur dem Zufall, daß ihm einer der Akademieprofessoren begegnete und seinen Kleinmut wieder aufrichtete, hatte er es zu danken, daß er sich zur Umkehr entschloß, in vier Stunden seinen Entwurf fertig machte und dafür die kleine goldene Medaille erhielt. Abermals ein Fortschritt, aber kein künstlerischer! Denn dieses Relief sowohl wie einige gleichzeitige und spätere Arbeiten — ein ruhender Amor, Priamos, der den Achilleus um den Leichnam Hektors bittet, die Jahreszeiten und die Tageszeiten, Herakles und Omphale, Petrus, der den Lahmen heilt, Numa und die Nymphe Egeria — zeigen noch keine Spur von individuellen Regungen. Sie stehen noch ganz und gar unter dem Banne der akademischen Studien, fanden aber gerade deshalb den Beifall der Akademiker, die über die Preise und Medaillen zu entscheiden hatten. Das Relief der Heilung des Lahmen durch Petrus brachte dem Jüngling sogar 1793 die höchste Ehre, die große goldene Medaille und damit das akademische Stipendium für Rom ein, das ihm einen dreijährigen Aufenthalt in der Hochschule der Künste ermöglichte, deren Besuch damals das höchste Ideal aller jungen Künstler war.



Abb. 5. Apollo.

Es ist auffallend, daß Thorwaldsen, der sich doch schon in früher Jugend als fleißigen



Abb. 6. Bacchus.

Thaten gewonnen. Einen tieferen Eindruck als seine Lehrer scheint aber der Schleswiger Carstens während der akademischen Jahre Thorwaldsens auf diesen gemacht zu haben. Sein Biograph und Freund Thiele berichtet, daß Thorwaldsen sich um 1788 mit einigen Freunden zu einer Gesellschaft vereinigt habe, die wöchentlich einmal zusammenkam, um sich im Zeichnen und Komponieren zu üben. Einer der jungen Leute, ein Landschaftsmaler Grosch aus Lübeck, hatte dort Carstens' Bekanntschaft gemacht, und dieser hatte ihm eine Anzahl seiner Kompositionen zum Andenken verehrt. Sie bildeten eine Quelle unablässiger Studien für die jungen Akademiker, die sich in der Bewunderung eines solchen Genius nicht genug thun konnten und untröstlich darüber waren, daß Carstens während seines Aufenthalts auf der Kopenhagener Akademie so wenig Anerkennung gefunden hatte. In Wahrheit war aber Carstens ein sehr störrischer Geselle gewesen, der sich in den freilich etwas umständlichen Gang der akademischen Ausbildung nicht fügen wollte und 1781 wegen offener Aufsässigkeit von der Akademie verwiesen worden war, weil er die kleine silberne Medaille schroff abgelehnt hatte, in der Meinung, eine höhere Auszeichnung verdient zu haben. Thorwaldsen war dagegen still und fügsam und erklomm langsam, aber sicher die vier vorgeschriebenen Stufen bis zum römischen Preis. Nachdem er ihn aber errungen, hatte es bis zur wirklichen Reise nach Rom noch gute Weile. Das Stipendium für Bildhauerkunst war zur Zeit nicht verfügbar, und Thorwaldsen mußte sich zunächst zwei Jahre lang mit Hilfe einer von der Akademie gewährten Unterstützung und des Erlöses für eigene Arbeiten durchschlagen. Er nahm dabei, was sich ihm bot. Für Buchhändler zeichnete er Illustrationen und Vignetten, er zeichnete Bildnisse, die er leicht kolorierte, führte Porträtmedaillons und Reliefs aus und gab sogar Dilettanten Unterricht im Modellieren. Als zwei Jahre verstrichen waren, suchte er noch unter Einreichung des schon erwähnten Reliefs „Numa Pompilius und Nymphe Egeria“ noch für ein drittes Jahr die Unterstützung der Aka-

Zeichner bewährt hatte, einen großen Teil seiner Erstlingsarbeiten nach fremden Zeichnungen, besonders nach solchen von Abildgaard, ausgeführt hat. Hatte der Abkömmling isländischer Landleute so viel Bauernschlauheit, um seinen Lehrern und Protektoren auf diese Art zu schmeicheln, oder besaß er nicht genug Bildung und Erfindungskraft, um ein Thema aus der griechisch-römischen Sage und Geschichte den Kunstkennern und Gelehrten der damaligen Zeit zur Zufriedenheit zu entwickeln, zu deuten und zu gestalten? Beides mag wohl zusammengewirkt haben; denn ein geistreicher Erfinder ist Thorwaldsen niemals geworden, und seine Verehrer hat er sich nicht durch seine Beredsamkeit, sondern durch seine

demie nach, die ihm auch gewährt wurde, zugleich mit der Ankündigung, daß ihm sein Stipendium endlich für das Jahr 1796 ausgezahlt werden würde. In diese letzte Zeit seines Aufenthalts in Kopenhagen fallen auch seine ersten größeren, auf Bestellung unternommenen Schöpfungen: zwei lebensgroße Büsten, die des Staatsministers Grafen Bernstorff und des Staatsrats Tyge Rothe, die er jedoch erst in Rom in Marmor ausführte.

Im Sommer des Jahres 1796 konnte Thorwaldsen endlich seine Reise antreten, die ihn, allerdings auf Umwegen, nach Rom führte. Eine nach dem Mittelmeer bestimmte königliche Fregatte „Thetis" nahm ihn als Passagier auf. Am 29. August stach die Fregatte in See. Ihr Kapitän, Fisker, nahm sich des jungen, unbeholfenen Mannes nach Kräften an, zumal da ihn Graf Bernstorff empfohlen hatte. Aber der brave Seemann, den Erziehung und Beruf an unablässige Thätigkeit gewöhnt hatten, fand sich mit dem trägen, apathischen Jüngling nicht zurecht. Er begriff es nicht, wie jemand den ganzen Tag unthätig verbringen und nur seinen Träumereien nachhängen oder sich dem Spiele mit einem Hunde widmen konnte. Aus Malta, wo das Schiff nach mannigfachen Irrfahrten eine Quarantäne durchmachen mußte, schrieb Fisker an seine Frau am 29. Dezember 1796: „Thorwaldsen ist noch hier, aber er sieht sich jetzt endlich nach einer Gelegenheit um, nach Rom zu kommen. Er befindet sich wohl, das kannst du seine Eltern wissen lassen. Gott weiß, was aus ihm noch werden soll! Er ist so grundfaul, daß er keine Lust gehabt hat, selbst zu schreiben, und daß er an Bord kein Wort italienisch hat lernen wollen, obwohl der Schiffsprediger und ich uns erboten haben, ihm Unterricht zu geben ... Der junge Herr hat eine Pension von vierhundert Thalern, und Gott stehe ihm bei! ... Er schläft bis in den halben Tag hinein und sorgt sich um weiter nichts als um seine Gemächlichkeit und Näschereien. Aber alle hier an Bord haben ihn lieb, weil er ein so guter Junge ist." Der „gute Junge," den Kapitän Fisker in einem anderen Briefe noch gröber einen „abscheulichen Faulenzer" nennt, giebt sich in seinen eigenen Aufzeichnungen, die er während der Seereise in ein Album eintrug, von derselben Seite eines nur auf sich selbst gestellten, wenn auch liebenswürdigen Egoisten. Er denkt nur an Unterhaltung, an gutes Essen und angenehmes Nachtlager. Die Erinnerung an seine Eltern, an seine Heimat drückt ihn nicht im geringsten, und diese grenzenlose Selbstsucht ist für sein ganzes späteres Leben die Triebfeder seiner Entschlüsse und Handlungen gewesen. Alle ihm gewidmete Sorgfalt, Liebe und Hingebung nahm er mit rührendem Dank an. Wenn ihm diese Huldigungen aber Unbequemlichkeiten zu bereiten drohten, wenn ihre Spender gewisse Folgerungen daraus zogen, zuckte er scheu wie eine Mimose bei der Berührung zurück oder er hüllte sich in den Trauermantel schmerzensvoller Entsagung. Seine Hunde waren ihm zu allen Zeiten lieber als die Menschen, die um ihn litten.

Von Malta kam Thorwaldsen mit einem anderen Schiffe nach Palermo und von da nach Neapel, wo er einen längeren Auf-



Abb. 7. Ganymed, die Schale reichend.



Abb. 8. Ganymed einschenkend.

enthalt nahm und die ersten Antiken in Originalen — namentlich die farnesischen Kunstwerke, den Herkules und den Stier — sah. Auch in Palermo hatte er sich schon um die Kunst gekümmert. Man wird aber vergebens in seinen Tagebüchern nach Aussprüchen suchen, die etwa den Eindruck erraten ließen, den die ersten Schritte in Sicilien und Italien auf ihn gemacht hatten. Sein Kunsturteil bewegt sich in den kurzen Formeln, die noch heute der großen Mehrzahl der Künstler geläufig sind: „Recht hübsch“ — „sehr schön“ — „schwach“ — „sehr schlecht“. Es sind die Censuren, die die Künstler von alters her gegen- und untereinander gebrauchen. Im Grunde genommen soll der Künstler auch nicht viel über Kunst reden und schreiben, sondern seine Meinungen in die That umsetzen. Aber auch dazu kam es bei Thorwaldsen noch lange nicht. Die Trägheit, die ihn, der bis dahin seine Kräfte aufs äußerste angestrengt, plötzlich überfallen hatte, vereinigte sich mit Unpäßlichkeit, Heimweh und dem Gefühl der Vereinsamung, um seine Lage sehr unbehaglich zu machen. Er faßte schon den Entschluß, von Neapel wieder heimzukehren; aber er fürchtete sich vor der Akademie, der er denn auch am 13. Februar 1797 einen Bericht erstattete, worin er sich wegen der Verzögerung seiner Ankunft in Rom entschuldigte und zugleich versprach, die unterwegs und in Neapel verlorene Zeit durch desto nützlichere Verwendung seines Stipendiums in Rom wieder einzubringen. Er kam jedoch erst am 8. März in Rom an; über neun Monate waren also für ihn nutzlos verstrichen, auch nach seinem eigenen Geständnis. Denn in späterer Zeit pflegte er zu sagen: „Ich bin am 8. März 1797 geboren; bis dahin existierte ich nicht.“ Die Antiken Neapels hatten also keinen Eindruck auf ihn gemacht. Der farnesische Herkules, das Erzeugnis einer kraftstrotzenden, schon fast überreifen Kunst, stand in schroffem Gegensatz zu seiner weichen, beinahe weiblichen Empfindung, die fast sein gesamtes späteres Schaffen beherrschte. Zunächst beeinflußten ihn in Rom nicht so sehr die Antiken, die seinem künstlerischen Trieb am nächsten standen, als Carstens, der Leitstern seiner Jugend. Er traf ihn bereits schwer krank, dem Tode nahe; aber er genoß doch noch seines Umganges und seiner Belehrung, so daß ihm, wie er selbst sagte, „der Schnee von den Augen taute.“ Während der kurzen Zeit bis zu Carstens' Tode (25. Mai 1798) lebte sich Thorwaldsen so innig in Carstens' Stil hinein, daß er später einige seiner Kompositionen weiter ausführte. Andere kopierte er oder ließ sie durch Carstens' intimsten Freund, den Tiroler Josef Anton Koch, kopieren, und endlich suchte er von den Zeichnungen des Schleswigers, den wir wohl neben der Antike den Hauptlehrmeister Thorwaldsens nennen dürfen, so viele, als er nur irgend erlangen konnte, in seinen Besitz zu bringen. Es war ihm ein Bedürfnis, sie immer vor Augen zu haben. Sie waren ihm gewissermaßen die Weihe seiner täglichen Arbeit, und er hing sie in seinem Zimmer auf, wo sie von seinen Besuchern, u. a. auch von Schinkel, nach Gebühr bewundert wurden. Die Originale, die er von Carstens besaß, außerdem seine und Kochs Kopien befinden sich jetzt teils im Thorwaldsenmuseum, teils im Kupfer-



Abb. 9. Ganymed, den Adler des Zeus tränkend.

stichkabinett in Kopenhagen. Thorwaldsens Anteilnahme an Carstens verließ ihn auch in späteren Jahren nicht. Als er im Jahre 1819 seine Heimat wiedersehen wollte, unterbrach er seine Reise, um in Schleswig einen Vetter von Carstens Namens Jürgensen aufzusuchen und mit ihm über Carstens zu sprechen. Jürgensen bot ihm einige Zeichnungen seines Verwandten zum Geschenk an, und Thorwaldsen bereicherte damit gern seine Sammlung. In der That hat Thorwaldsen Carstens' Erfindungen, die von vornherein mehr plastisch als malerisch angelegt waren, erst zu wirklichem Leben verholfen. Er ist auf den Schultern von Carstens emporgestiegen, der neben der reicheren Erfindungsgabe auch eine Bildung besaß, die Homer, Sophokles und Ossian umfaßte und selbst ein Verständnis für die Größe des Preußenkönigs Friedrich II zeigte. Bei Thorwaldsen war nichts von dem zu spüren. Er war wirklich in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Rom nur der stumpfsinnige Handwerker, dessen technische Fertigkeit ihm gestattete, fremde Gedanken in Gips und Marmor zu übertragen, bisweilen auch lebendig zu gestalten. Am meisten litten seine Beschützer, an die er empfohlen worden war, unter dem empfindlichen



Abb. 10. Amor und Ganymed würfeln.



Abb. 11. Venus.

Bildungsmangel des jungen Künstlers. Die Hauptstütze aller dänischen Künstler in Rom war der Archäologe Zoëga, ein reicher Mann, der in der Stadt wie auf seinen Villegiaturen immer ein offenes Haus hatte und immer Gäste bei sich sah. Er hat dadurch mehr für die Förderung der Kunst gethan, als durch seine gelehrten Schriften für die Förderung der Wissenschaft, obwohl ihm die Dänen eine gleiche Bedeutung zusprechen, wie alle übrigen Nationen unserem Winckelmann. Bei ihm verkehrten Angehörige aller Nationen, am meisten Deutsche und Nordländer, und in ihren Kreisen knüpfte Thorwaldsen seine ersten freundschaftlichen Beziehungen, von denen ihm eine sogar sehr verhängnisvoll werden sollte. Der dänische Archäologe, der seinem Schützling allerlei gute Ratschläge gab und nach Kräften die Lücken seiner Bildung auszufüllen suchte, sah bald ein, daß seine Bemühungen nutzlos waren. In einem Brief vom 4. Oktober 1797, den er aus seinem Landaufenthalt in Genzano schrieb, macht er bereits seinem Unwillen Luft: „Unser Landsmann Thorwaldsen ist auf acht Tage hierher gekommen. . . Er ist ein vortrefflicher Künstler von vielem Geschmack und Gefühl, aber unwissend in allem, was außer dem Bereiche seiner Kunst liegt. Nebenbei bemerkt, geht die Akademie mit wenig Überlegung vor, indem sie so ungebildete junge Leute nach Italien schickt, wo sie

eine Menge Zeit damit verlieren, um sich die Kenntnisse zu erwerben, ohne welche sie aus ihrem hiesigen Aufenthalte keinen hinlänglichen Nutzen ziehen können und die sie sich leichter und schneller aneignen könnten, ehe sie sich auf den Weg machen. Ohne ein Wort italienisch oder französisch zu können, ohne die geringsten Kenntnisse der Geschichte und der Mythologie, wie ist es da möglich, daß ein Künstler hier derart seine Studien macht, wie er sollte? Ich verlange nicht, daß er ein Gelehrter sei, ich wünsche das nicht einmal. Dennoch aber ist es notwendig, daß er wenigstens einen ungefähren Begriff von dem Namen und der Bedeutung dessen hat, was er sieht."



Abb. 12. Adonis. In der Glyptothek zu München.

Die ungestümen Kunstjünger von heute werden vielleicht über diesen Stoßseufzer eines pedantischen Archäologen lachen. Aber er hatte damals wenigstens recht und hat es heute noch für diejenigen Künstler, die zu ihrer weiteren Ausbildung nach Rom gehen. Hier ist nur der



Abb. 13. Prometheus und Minerva.

Anschluß an die Antike möglich; eine freie Weiterentwickelung ist darum nicht ausgeschlossen. Aber ein gewisses Maß von Bildung, von Schulkenntnissen muß jeder mitbringen. Es ist auch heute jedem Kunstjünger erreichbar, und wer es nicht erreicht, muß sein Glück ohne staatliche Unterstützung versuchen. Zu Thorwaldsens Zeiten nahm man es aber nicht so genau, und die Akademie wendete ihm das Stipendium zu, weil sie wußte, daß er Handfertigkeit genug besaß, sich später selbst weiter zu helfen. Die Akademie hat recht gehabt, Zoëga aber auch. Thorwaldsen ist sein Leben lang ein großer Meister der Form gewesen; mit dem Ausdruck tiefer seelischer Empfindungen, die nur einem tief angelegten Gemüt entspringen können, hat er sich aber nicht viel abgegeben. Trägheit hat ihm Zoëga nicht zur Schuld gerechnet, und wenn auch Thorwaldsen in seiner ersten römischen Zeit nichts Selbständiges von großem Wert geschaffen hat, so ist er doch keineswegs unthätig gewesen. Er hat zunächst sehr viel kopiert, besonders nach den Antiken, in denen Winckelmann die reifste Frucht der griechisch-römischen Kunst sah, einen der Dioskuren vom Monte Cavallo, den Apollo im Belvedere, die mediceische Venus, die schlafende Ariadne, die Büsten von Homer, Cicero und Agrippa u. a. m., für sich und andere, aber ohne einen Entgelt für seine Arbeit zu erhalten. Mit den vierhundert Thalern der Akademie vermochte er nicht auszukommen. Wenn er auch anspruchslos in seinem Leben war, so forderte doch damals schon eine Bildhauerwerkstatt in Rom einen hohen Mietpreis. Er mußte sich also nach Nebenverdienst umsehen. Er kam ihm seltsamerweise von der Malerei, zu der er eigentlich sehr wenig Talent hatte. Aber die Malerei hatte damals einen weniger koloristischen als plastischen Zug, besonders die Landschaftsmalerei, die nur nach großen Linien, nach plastischen Bildungen von Gebirgszügen bei gedämpften Tönen strebte. Es war die Zeit, wo die sogenannte heroische Landschaft entstand und schnell zur Blüte gedieh. Ein englischer Maler dieser Richtung, Namens Wallis, bot Thorwaldsen täglich einen Scudo dafür, daß er ihm seine Landschaften mit Figuren staffierte, die natürlich nur wie kolorierte Statuen auszusehen brauchten, und Thorwaldsen, der das Anerbieten annahm, schlug sich eine Zeit lang mit dem Erlöse dieser Arbeit durch. Die Bildwerke, die er gelegentlich als Ausweis seines Fleißes an die Akademie in Kopenhagen schickte, brachten ihm natürlich auch nichts ein. Von



Abb. 14. Herkules und Hebe.

den letzteren ist besonders eine im Thorwaldsenmuseum erhaltene Gruppe Bacchus und Ariadne bemerkenswert, weil sie das erste Zeugnis des Einflusses ist, den die Antike auf Thorwaldsen — in günstigem Sinne — geübt hat. Hier verließ er sich auf seine eigenen Studien. Wo er aber den Lehren Zoëgas folgte, der den Höhepunkt der antiken Kunst in den römisch-etruskischen Thonreliefs und in den Vasenmalereien der Etrusker sah, da geriet er in eine trockene Manier, die nur sein angeborenes Schönheitsgefühl etwas erträglicher machte.



Abb. 15. Äskulap und Hygieia.

Schon an den ersten Arbeiten, die Thorwaldsen in Rom ausführte, lassen sich die Mängel und Vorzüge seiner Kunst erkennen: auf der einen Seite die fast an Starrheit grenzende Seelenlosigkeit im Ausdruck der Gesichter, selbst bei der Empfindung stärksten körperlichen und seelischen Schmerzes, auf der anderen Seite das Streben nach einer idealen Schönheit, die ebensosehr in den Reizen schön geschwungener Linien wie sanft und anmutig gerundeter Körper schwelgt. Thorwaldsen brachte damit aber nicht etwas Neues in die römische Kunstwelt, sondern nur die Erfüllung und die Vollendung aller Ideale, die das römische Kunstleben beherrschten, das damals für die ganze übrige Welt, die Kunstinteresse hatte, den Ton angab. Dieses Zusammenwirken großer und kleiner Geister, von Staatsmännern, Gelehrten, Schriftstellern, Künstlern, reichen Kunstfreunden und schönen oder doch wenigstens geistvollen Frauen, von allerlei „schönen Seelen", die ganz, halb oder auch gar nicht verstanden wurden, ist uns in einer großen Zahl von Reisebeschreibungen, Lebenserinnerungen, Briefwechseln, Denkwürdigkeiten u. dgl. m. geschildert worden. In den Einzelheiten weichen sie vielfach von einander ab. Oft wird auch die Feder von Neid und Bosheit geleitet, und überall spielt der Gesellschaftsklatsch eine große Rolle. Aus allen diesen Büchern geht aber hervor, daß Thorwaldsen schnell in diesen Kreisen feste Wurzeln faßte und allmählich zu einem Halbgotte wurde, der nicht nur alle künstlerischen Ideale dieser Gesellschaft erfüllte, sondern auch der Gegenstand heftiger Liebeswerbungen wurde.



Abb. 16. Nemesis und Jupiter.

Was das Künstlerische anbetrifft, so scheint Thorwaldsen wirklich für jene Welt ein Messias gewesen zu sein, der Gedanken, die jedem geläufig waren, in Gestalten umsetzte, die das höchste Entzücken hervorriefen und bald auch das materielle Leben des Künstlers auf einen siche-

ren Grund stellten. Der dänische Kunsthistoriker Julius Lange, der in jüngster Zeit viel gethan hat, um der Geringschätzung Thorwaldsens durch die modernen Realisten zu begegnen und seine Bedeutung wieder in das richtige Licht zu setzen, hat ein sehr treffendes Bild von der damaligen Stimmung der römischen Kunstkreise entworfen. „Als Thorwaldsen nach Rom kam," schreibt er, „hatte seine rein naive, lebt, war das allgemeine ästhetische Asyl für Künstler und geistreiche Leute aus ganz Europa; dort fand man eine Freistätte, und dort hörte man gewöhnlich nur von weitem das Dröhnen von Napoleons Kanonen und schätzte den Frieden um so höher. Die Aufgaben des realen Lebens, die socialen, politischen, religiösen Fragen, die seine Umgebung beschäftigten, berühren ihn nicht. Er lebt beständig auf einem Reisefuß, zu-



Abb. 17. A genio lumen.

nordische Natur im voraus nicht den geringsten Anteil an den modernen italienischen Kunsttraditionen und stand ihnen gegenüber ganz frei da. Der Kampf gegen das Alte ist eigentlich schon zu Ende geführt und das Programm für die neue Kunst fix und fertig; man wartet nur auf den, der sie so recht in die Wirklichkeit übertragen kann. Die einzige Opposition, zu der er sich persönlich gezwungen sieht, ist gegen das gerichtet, was bei Canova, der doch im wesentlichen auf dem Grund und Boden der neuen Zeit stand, noch vom Alten übrig war. Rom, wo er fast sein ganzes Künstlerleben letzt als Ehrenbürger verschiedener Städte, ohne aber eigentlich jemals Bürger des Staates zu sein, in dem er lebt. Infolge seiner halb protestantischen, halb rationalistischen Tradition stand er außerhalb des ihn umgebenden Katholicismus und noch mehr außerhalb des religiösen Elements in der Renaissancekunst."

So ganz ohne Einfluß waren „Napoleons Kanonen" übrigens nicht auf das römische Leben, wenigstens nicht auf die Erwerbsverhältnisse der in Rom thätigen Künstler. Schon ein Jahr nach Thorwaldsens Ankunft nahmen die Franzosen



Abb. 18. Nemesis auf einem Zweigespann.

von den päpstlichen Staaten Besitz, der Papst mußte Rom verlassen, und wenn auch nach dem Konkordat von 1801 eine gewisse Ruhe wiederkehrte, wurde die materielle Lage Thorwaldsens immer kritischer, trotzdem daß ihm die Akademie das ursprünglich nur auf drei Jahre bemessene Stipendium verlängert hatte. Es gelang ihm schlechterdings nicht, von seinen eigenen Arbeiten eine zu verkaufen, obwohl er fleißig im Schaffen war. So schuf er u. a., unzweifelhaft durch Carstens' Argonautenzug angeregt, ein Modell zu einer Statue des Jason mit dem goldenen Vließe, das 1801 vollendet war. Es fanden sich auch Kunstfreunde zu ihrer Besichtigung in Thorwaldsens Werkstatt ein. Aber keiner fühlte sich zu einer Bestellung angeregt. In der Meinung, daß die Arbeit verfehlt sei, zerschlug der Künstler eines Tages das Modell. Aber schon im Herbst des Jahres 1802 nahm er den Gedanken von neuem auf, und zu Anfang des Jahres 1803 stand die kolossale Figur im Gipsabguß vollendet da, zu dessen Ausführung übrigens die bekannte Schriftstellerin Friederike Brun, eine Deutsche, die einen Dänen geheiratet hatte, dem mittellosen Künstler das Geld geliehen hatte. Aber lange schien es, als sollte auch dieser Arbeit kein Käufer werden, obwohl die Kunstfreunde, die die Statue sahen, auch der strenge Kritiker Zoëga, von Bewunderung überflossen und selbst Canova ausrief: „Dieses Werk des dänischen Jünglings ist in einem neuen und großartigen Stile gemacht!" Die Not wurde immer drückender. Schon hatte die Akademie das Stipendium zum drittenmale verlängert. Eine abermalige Verlängerung war ausgeschlossen, und mit schwerem Herzen mußte sich Thorwaldsen entschließen, Rom zu verlassen und in die Heimat zurückzukehren. Da entschied ein seltsamer Zufall über sein Schicksal, über seine künstlerische Zukunft. Als er schon im Begriff war, den Wagen, der sein weniges Gepäck mit sich führte, zu besteigen, brachte ihm sein Reisegefährte, ein Bildhauer Hagemann, die Nachricht, daß sie wegen Paßschwierigkeiten erst am andern Tage abreisen könnten. Dieser Aufschub führte eine Wendung in Thorwaldsens Leben herbei. Damals noch viel mehr als heute war es Sitte, daß die reichen Fremden, die Kunstwerke kaufen wollten, von Lohnbedienten nach den Künstlerwerkstätten geführt wurden. So geriet auch der englische Banquier Sir Thomas Hope, der übrigens holländischer Herkunft gewesen zu sein scheint, da er eigentlich van der Hoop hieß, in das Atelier Thorwaldsens, und er sah dort den Jason, den der Künstler, der doch seine Sachen bereits gepackt, hatte stehen lassen, vielleicht in der Hoffnung auf bessere Zeiten und fröhliche Wiederkehr. Der Engländer fand Gefallen an dem Werke und fragte nach der Ausführung in Marmor, worauf der Künstler in „tiefer Bewegung" 600 Zecchinen (d. i. nach unserem Gelde etwa 5000 Mark) forderte. „Der Preis ist zu gering," erwiderte der Kunstfreund, „Sie müssen mindestens 800 haben." Trotzdem wurde der Vertrag so abgeschlossen, daß nur ein Preis von 600 Zecchinen vereinbart wurde, der in vier Terminen zahlbar war. Wenn die vollendete Arbeit seinen Erwartungen entsprechen würde, wollte Sir Thomas Hope den ausbedungenen Preis noch freiwillig um 200 Zecchinen erhöhen. Mit 150 Zecchinen in der Tasche glaubte

Thorwaldsen nun aller Sorgen um die Zukunft überhoben zu sein, und seine Freunde sorgten dafür, ihn in dieser Überzeugung zu bestärken und seinem Ehrgeiz so reichlichen Weihrauch zu spenden, daß er bald wieder seiner alten Unthätigkeit anheimfiel. Der Kreis von Künstlern, Kunstfreunden und Schöngeistern, die sich um Zoëga gesammelt hatten, wurde noch durch die Gastlichkeit sein Anhang und der sich stetig erneuende Zufluß von Männern und Frauen, die viel Geist und viel Geld oder beides zusammen hatten, von unschätzbarem Wert. Dadurch ist auch Thorwaldsen in die Höhe gekommen und darauf erhalten worden. Schon im Januar 1803 hatte Wilhelm von Humboldt an Goethe geschrieben, daß Thorwaldsens Jason „eine überaus kräftige und

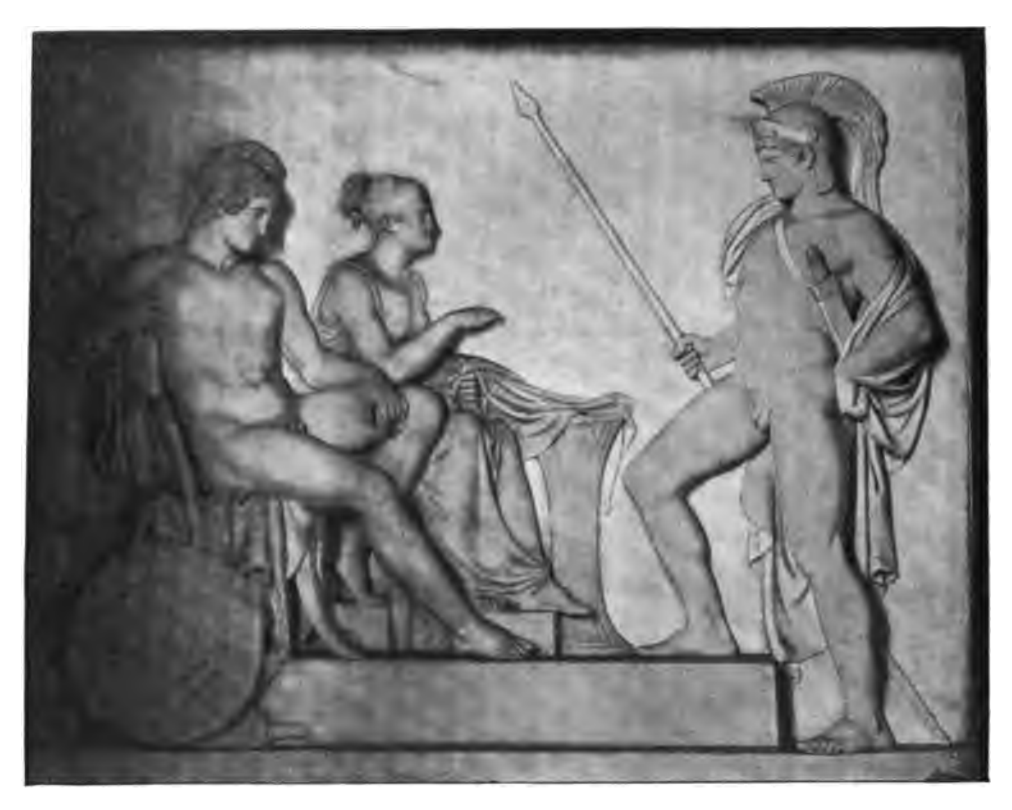


Abb. 19. Hektor, Paris und Helena.

und die geistige Regsamkeit übertroffen, die im Hause des preußischen Gesandten Wilhelm von Humboldt und seiner geistvollen Gemahlin herrschten. Unsere Zeit denkt etwas kühler über die beiden berühmten Brüder als ihre Zeitgenossen, vermutlich weil das von diesen entworfene Idealbild nicht ganz dem entspricht, was uns der große Naturforscher und der feine Philosoph und Humanist an unvergänglichen geistigen Schätzen hinterlassen haben. Für das deutsche, ja für das internationale Kunstleben in Rom war aber das Humboldtsche Haus, harmonische Gestalt" sei und eine Behandlung des „heroischen Charakters" gäbe, welche „ganz im antiken Sinne" eine sehr glückliche Mitte zwischen der gewöhnlichen Natur und der eigentlichen Göttergestalt halte. Als der „Jason" endlich zu allgemeiner Anerkennung hindurchgedrungen war, veranstaltete Frau Friederike Brun zu Ehren Thorwaldsens ein echtes Künstlerfest in dem phantastisch-überschwenglichen Sinne der damaligen Zeit, deren geistige Bestrebungen in den Huldigungen vor den Künsten aufgingen. Diesem Feste wohnten unter anderen

vornehmen Gästen auch der Erbprinz von Mecklenburg, der Bruder der Königin Luise von Preußen, bei. „In einem römischen Garten, ‚wo Lorbeer, Ölbaum und Myrte zu jedes Verdienstes Krone immer grünen, wo die Goldfrucht der Unsterblichkeit blühend reift und die Frühlingshore ihr Blütenhorn um uns ausschüttet‘, wurde das Fest begangen. Die Tochter der Gastgeberin, noch fast ein Kind, aber durch die Grazie ihres Wesens schon allgemein bewundert, drückte inmitten eines pantomimischen Tanzes unvermutet den Lorbeerkranz auf das Haupt des Künstlers, der tief bewegt ausrief: ‚Er lastet auf meiner Stirn.‘“ Thorwaldsen soll noch in späteren Jahren gesagt haben, daß ihn keine Auszeichnung so tief ergriffen habe wie dieser erste ihm gespendete Kranz. Wir haben dieses Bekenntnis schon einmal gehört, als Thorwaldsen noch Schüler war, und der weltkluge Mann hat es später den Damen, deren Macht er trotz seiner Naivetät von vornherein begriffen hatte, noch oft wiederholt.[1]

Trotz dieser feinen Kenntnis des Frauencharakters hat er als Mensch, soweit seine individuellen Neigungen, seine persönlichen Gefühle in Betracht kommen, bei Frauen kein dauerndes Glück gefunden, obwohl ihm viele mit weitgeöffneten Armen entgegenkamen. Die erste, die ihn gerade um die Zeit fesselte, wo er an der Ausführung des Jason mit vollen Kräften hätte arbeiten sollen, wurde sogar das Verhängnis des besten Teils seines Lebens. Er lernte sie bei Zoëga kennen, in dessen Villa bei Genzano, wohin Thorwaldsen häufig geladen wurde, namentlich wenn es galt, sich von den Fieberanfällen zu erholen, die ihn während seiner ersten Jahre in Rom oft heimsuchten und seine Arbeitskraft lähmten. Sie hieß Anna Maria Magnani und befand sich bei Frau Zoëga in dienender Stellung: „eine brünette Römerin mit flammendem Blick, stolzem Kopfe und prächtigen plastischen Formen.“ Sie scheint mehr die Phantasie des Künstlers gereizt als sein Herz erfüllt zu haben; aber der junge Mann, der damals in seinem ersten Erfolge schwelgte, dachte wohl nicht daran, daß er sich eine schwere Fessel auferlegen würde, wenn er den Wünschen seiner Phantasie nachgab. Auch scheint ihm Anna Maria auf halbem Wege entgegengekommen zu sein. „Wenn bei den ungezwungenen ländlichen Festen die Violine die lustige



Abb. 20. Amor auf dem Löwen.



Abb. 21. Amor, von einer Biene gestochen, der Venus sein Leid klagend.

Gesellschaft zum Tanze fortriß, waren die Hände des jungen Dänen und Anna Marias sich oftmals begegnet. Seine blonden Haare, hellen Augen und sein fast durchsichtiger Teint bildeten einen eigentümlichen Gegensatz zu der dunklen Italienerin. Thorwaldsen war eine einnehmende Erscheinung; es lag etwas Vornehmes, Feines in seinen Zügen; er war von jener lichten, zarten Schönheit, die den Nordländern eigen ist und die in Italien um so mehr geschätzt wird, als sie dort sehr selten ist.“ Anna Maria wurde bald seine Geliebte, und sie führten einen gemeinsamen Haushalt, in dem es aber nach der Meinung der Italienerin zu knapp herging. Sie knüpfte darum ein Verhältnis mit einem Herrn von Uhden an, den sie auch so schnell umgarnte, daß dieser sie heiratete. Als Frau von Uhden setzte sie aber ihre Beziehungen zu Thorwaldsen fort, den sie wirklich, nach ihrer Art wenigstens, geliebt zu haben scheint. Obwohl Thorwaldsen unter der Unwürdigkeit dieses Verhältnisses schwer litt, vermochte er sich nicht loszureißen, und als die schlaue Gauklerin eines Tages von der Wendung erfuhr, die durch den Auftrag des Sir Thomas Hope in Thorwaldsens pekuniärer Lage eingetreten war, zwang sie ihm das schriftliche Versprechen ab, daß er sie nicht verlassen würde, falls es zu einem Bruch mit Herrn von Uhden kommen sollte. Die Gelegenheit kam bald, wo Anna Maria auf ihren Schein bestand. Ihr Gemahl, der bald Verdacht geschöpft, vielleicht auch den wahren Sachverhalt durchschaut hatte, brachte sie von Rom nach Florenz, und hier trat bald eine Katastrophe ein. Im Juni 1803 erhielt Thorwaldsen aus Florenz einen von einem Geistlichen geschriebenen Brief, worin er aufgefordert wurde, nach Florenz zu kommen und seine Pflicht zu thun. Es blieb ihm nichts anderes übrig, als seine Geliebte bei sich aufzunehmen, und obwohl seine Liebe zu ihr bald erlosch, hatte er an dieser Fessel noch bis zum Jahre 1819 zu tragen, wo er zum erstenmale in seine Heimat zurückkehrte. Einen merklichen Einfluß auf seine Kunst hat die Italienerin denn auch nicht geübt. Ihr zänkisches, leidenschaftliches Wesen, ihre grenzenlose Eifersucht, die sie bei der geringsten Gelegenheit zu Ausbrüchen der Wut trieb, mußten auf den feinfühlenden Dänen, dessen Wesen und Kunst das Bild einer vollendeten Harmonie und des edelsten Maßes gewähren, ernüchternd und abstoßend wirken. „Bei allen Thorwaldsenschen Gestalten,“ so sagt Julius Lange mit Rücksicht auf diese Eigenart des Künstlers, „wiederholt sich eine gewisse Verschämtheit in ihrem Wesen, die in direktestem Widerspruch zu allem steht,



Abb. 22. Merkur bringt den kleinen Bacchus der Nymphe Ino.

was in den Gestalten der Renaissance schwellend und strotzend, ja sogar ausschweifend und frech gewesen war. Sie haben scheinbar alle weit eher eine gewisse Tendenz, sich zurückzuziehen, als hervorzutreten: ein scharfes, kühnes, bestimmtes Auftreten liegt ihrem weichen Wesen jedenfalls fern.“ Auch darin kam Thorwaldsen über Canova hinaus, dessen nackte weibliche Gestalten es nicht verleugnen können, daß ihre Modelle aus niedrigen Sphären entsprossen sind, und Heine hatte nicht so unrecht, wenn er Canovas Venus — allerdings im Vergleich mit der Venus von Medici — ein entkleidetes Kammermädchen nannte. Diese „Verschämtheit,“ die sich gleichsam in sich selbst zusammenzog, diese keusche Behandlung des nackten männlichen



Abb. 23. Amor bei Bacchus.



Abb. 24. Psyche.

und weiblichen Körpers scheint Thorwaldsen neben dem Reize seiner Persönlichkeit besonders die Sympathien der Frauen gewonnen zu haben, die nicht müde wurden, in ihren Briefen in die Heimat Thorwaldsens Lob zu singen. Frau von Humboldt, die ihn mit Eifer protegierte, schrieb zu Anfang des Jahres 1810, als Thorwaldsen allerdings schon eine Reihe von Meisterwerken geschaffen hatte, an Goethe, daß der Künstler tief in den Geist der großen Kunstwerke des Altertums eingedrungen sei, sie aber nicht sklavisch nachzuahmen, sondern eigene Gestalten hervorzurufen suche, die die Frucht des Schönen seien, das er sich angeeignet habe.

Es ist auffällig, daß das Verhältnis Thorwaldsens zu Anna Maria keinen Anstoß erregte. Die deutsch-römischen Kreise hatten freilich durch die „genialische“ Lebensauffassung Goethes, der ihr geistiger Mittelpunkt und ihr Abgott war, gelernt, dem Genius viel und alles zu vergeben und an Ausschweifungen in der Liebe kein Ägernis zu nehmen. Aber auch der andersgesinnte Zoëga sah über die Verirrung des Künstlers, die doch in seinem eigenen Hause entstanden war, hinweg und folgte mit stetig wachsendem Interesse der Entwicklung Thorwaldsens. Er, der die Erstlingsarbeiten des Künstlers und seinen Mangel an Fleiß früher so streng beurteilt hatte, war schon zwei Jahre nach Vollendung des Jason so umgestimmt, daß er am



Abb. 23. Mars mit dem Pfeile Amors.



Abb. 26a. Aus dem Alexanderzug.

27. April 1895 dem Bischof Münter, dem Bruder der Friederike Brun und Protektor Thorwaldsens in seiner Kopenhagener Lehrzeit, schrieb: „Thorwaldsen steht jetzt Ich habe eine lebhafte Freude darüber, sich verwirklichen zu sehen, was ich zu einer Zeit vorhergesagt, als niemand daran glauben wollte."

Die Bestellungen flossen dem Künstler

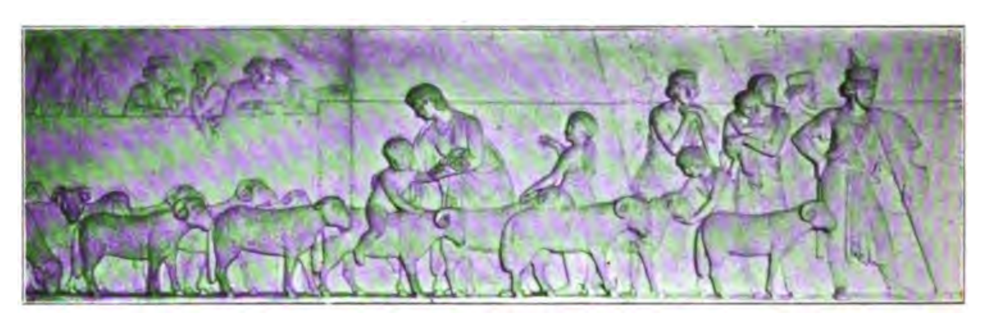


Abb. 26b. Aus dem Alexanderzug.

in großem Ansehen, und die Bestellungen fließen ihm von allen Seiten zu. Niemand zweifelt daran, daß er und Canova die zwei hervorragendsten Bildhauer in Rom sind.

allerdings so reichlich zu, daß er über der Lust, immer Neues zu schaffen, seinen Wohlthäter, den Begründer seines Glücks, ganz und gar vergaß. Der „Jason" trat immer



Abb. 26f. Aus dem Alexanderzug.

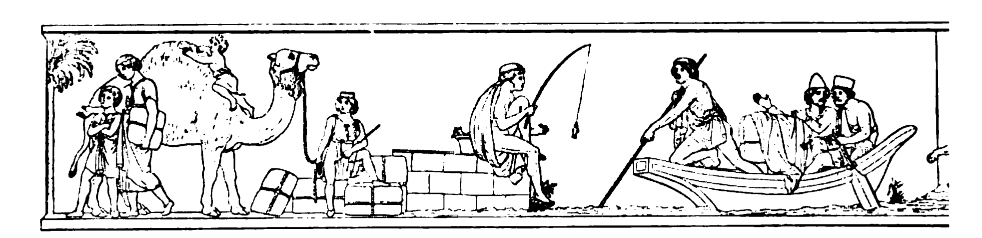


Abb. 26c. Aus dem Alexanderzug.



Abb. 26d. Aus dem Alexanderzug.





a



c



e



f

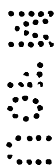
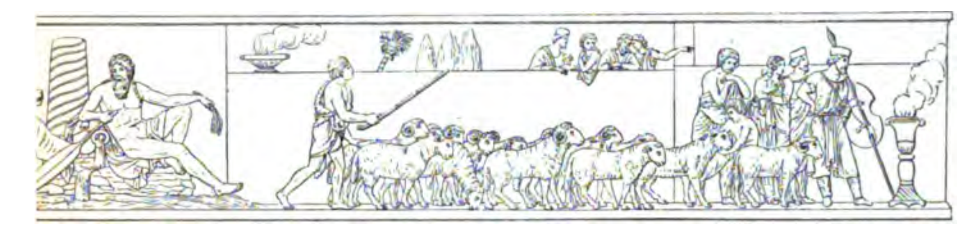


Abb. 26.

(Hierzu unter Abb. 26 a—g sieben Einzeldarstel
Nach der Übersichtstafel in dem bei Alphons Dürr



b



d





g

ranberzug.

n im Text und auf den Rückseiten dieses Blattes.)
ipzig erschienenen Werke: Thorwaldsens Alexanderzug.



Abb. 26e. Aus dem Alexanderzug.



Abb. 26g. Aus dem Alexanderzug.

mehr in den Hintergrund, und er wurde schließlich zu einem Quell beständiger Verdrießlichkeiten, obwohl der Engländer alle Entschuldigungen Thorwaldsens gelten ließ und lange Zeit eine ungewöhnliche Geduld zeigte. Erst im Jahre 1819 schlug er einen entschiedenen Ton an; aber auch diese und andere Mahnungen fruchteten wenig. Erst im Jahre 1828, also ein Vierteljahrhundert nach der Bestellung, lieferte der Künstler die Marmorstatue ab. Nachlässigkeit war übrigens nicht der Grund dieser an und Mäcen entschädigt, indem er ihm zu dem Jason noch zwei Marmorreliefs und die Marmorbüsten der Frau Hope und ihrer beiden Töchter zugab.

Wenn wir den Jason (Abb. 1) heute betrachten, vermögen wir Thorwaldsens Urteil nicht zu begreifen. Die Figur fügt sich durchaus harmonisch seinen besten Schöpfungen aus späterer Zeit an, soweit es sich um das Äußerliche handelt. Nur empfand Thorwaldsen in seinen reiferen Jahren, daß er sich gar zu eng an fremde Vorbilder an-



Abb. 27. Grabdenkmal der Baronin Schubart.

für sich unverantwortlichen Verzögerung. Nach der Vollendung des Jason glaubte Thorwaldsen, daß er so rasche Fortschritte zu einer höheren Vollendung gemacht hätte, daß ihm sein erstes Meisterstück nicht mehr genügte. Er wollte ein anderes, seiner Meinung nach besseres Modell anfertigen, aber der Engländer gab nicht nach, und so mußte der Künstler die Statue nach dem ersten Modell in Marmor ausführen. Während er daran arbeitete, sagte er eines Tages zu seinem Freunde Thiele: „Als ich sie machte, fand ich sie gut; das ist sie auch gewiß noch. Jetzt kann ich aber Besseres machen.“ Übrigens hat Thorwaldsen seinen gelehnt hatte. Der Jason ist in der That nichts als eine für den besonderen Zweck umgearbeitete Kopie des Apollo im Belvedere des Vatikan. Nicht nur die Stellung, auch die Bildung der Beine ist die gleiche, der Rumpf des Jason stimmt mit dem des Vorbildes überein, nur mit einer kleinen Verschiebung, die die veränderte Bewegung des linken Arms veranlaßt hat. Auch die Haltung des Kopfes ist die gleiche. Daneben haben noch andere Vorbilder auf Thorwaldsen eingewirkt. Es sind zwei Zeichnungen von Carstens, die er besaß: die Argonauten bei Chiron und Ödipus bei Theseus. Aus dem Jason auf dem ersten

und dem Theseus auf dem zweiten Blatte hat er die Einzelzüge entlehnt, mit denen er den Apollo des Belvedere zu einem Jason ausstaffierte. Jason tritt uns nicht als kämpfender Held, sondern als Held nach dem Kampfe mit dem errungenen Siegespreise entgegen. So wollte es die damalige vornehme Gesellschaft, die sich vor dem Kampfgetümmel, das Europa durchtobte, nach Rom flüchtete und wohl die heimkehrenden oder von ihren Kriegen ausruhenden Sieger feierte, aber von dem tobenden Mars nichts wissen wollte. Thorwaldsen war ein begeisterter Anhänger dieser friedlichen Stimmung, wenn er auch eine lange Reihe mythologischer Helden geschaffen hat. Er war in seinem Leben wie in seiner Kunst ein Mann der Ruhe und des Friedens; nur sehr selten hat er eine lebhaft bewegte oder auch nur von starker Empfindung durchdrungene Figur ausgeführt, und trotz der großen Zahl seiner Heroen hat er niemals einen von ihnen in einer Kampfscene dargestellt. Sehr treffend bemerkt Lange, sonst ein großer Verehrer des Künstlers, „daß ein ruhiger Atemzug, ein langsames Tempo in der geistigen Bewegung, das sogar in völlige Windstille übergehen kann, einen durchgehenden Charakterzug seiner Gestalten bildet.“ Obwohl er in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Rom auch darin mit Canova wetteifern wollte, daß er Entwürfe zu leidenschaftlich bewegten Einzelfiguren und Kämpfergruppen anfertigte, führte er sie niemals aus, und nur ein einziges Mal hat er eine wirklich von Leidenschaft erschütterte Gestalt in dem Achilles auf dem Relief geschaffen, das die Entführung der Briseïs darstellt (Abb. 2). Er begann es 1803, unmittelbar nach dem Jason, und vollendete es



Abb. 28. Nessus und Dejanira.



Abb. 29. Amor, Venus und Mars in der Werkstatt Vulkans.

1805. Es fand solchen Beifall, daß es ihm eine große Zahl von Bestellungen eintrug, und gehört in der That zu den vollendetsten Schöpfungen des Künstlers auf dem Gebiete des Reliefs, das schnell die ihm geläufigste Ausdrucksform für seine Erfindungen wurde. Wie der Jason ist aber auch dieser zürnende, in trotzigem Ingrimm sich abwendende Achilles kein ursprüngliches Erzeugnis der Thorwaldsenschen Phantasie. Man hat bereits darauf hingewiesen, daß er stark an die antiken Rossebändiger, die sogenannten Dioskuren auf dem Monte Cavallo in Rom erinnert, und daneben klingt noch das Bewegungsmotiv eines der fliehenden Söhne der Niobe in der berühmten Gruppe in Florenz durch, die er vermutlich kennen gelernt hatte, als er Anna Maria aus Florenz abholte. Wie gründlich er sich übrigens mit dieser Gruppe beschäftigt hatte, beweist eine Bemerkung, die er im Jahre 1813 machte. Der deutsche Archäolog Thiersch las seinem dänischen Kollegen Brönstedt und dem Künstler eine Abhandlung vor, in der er nach dem Vorgange Lessings unter anderem den Satz aufstellte, daß die antike Kunst Schmerz und Entsetzen immer mit Milde und Mäßigung ausgedrückt habe. Thorwaldsen war anderer Meinung und berief sich auf einen der davonlaufenden Niobiden, dem, wie er sagte, „der Schaum vor dem Munde stände."

Im Jahre 1803 hatte Thorwaldsen die Bekanntschaft des Barons Schubart, des dänischen Gesandten in Neapel, gemacht, und aus dieser Bekanntschaft erwuchs bald ein sehr herzliches Verhältnis. Als er im April 1804 ungeachtet des heftigen Widerstandes,



Abb. 30. Priamus fleht Achilles um den Leichnam Hektors an.



Abb. 31. Der Morgen.

den Anna Maria erhob und der sich später mit stetig wachsender Leidenschaftlichkeit vor jeder neuen Reise Thorwaldsens wiederholte, mit einem seiner Gönner, dem Grafen Moltke, nach Neapel ging, lud ihn Baron Schubart nach seiner Villa in Montenero ein, wo er mehrere Monate zubrachte und, da ihm sein liebenswürdiger Wirt ein kleines Atelier einrichtete, in glücklicher Ruhe seinem Schaffen leben konnte. Ein Denkmal dieser schönen Zeit ist unter anderem die berühmte Gruppe „Amor und Psyche," in der sich der keusche Adel seiner Phantasie und sein durch das tiefe Studium der Antike geläutertes Schönheitsgefühl am reinsten offenbaren (Abb. 3). Hier hat er auch im Motiv jeden Anklang an die Antike vermieden, vielleicht in der Absicht, ein Gegenstück zu der berühmten Gruppe des kapitolinischen Museums zu schaffen, die seinem keuschen Empfinden vielleicht schon zu sinnlich vorgekommen sein mag. Um seinen Gastfreunden ein Zeichen seiner Dankbarkeit zu hinterlassen, modellierte er noch vor seiner Abreise in etwa neun Tagen das Relief: der Tanz der Musen auf dem Helikon, die ihren Reigen um die drei Grazien schlingen (Abb. 4). In der Gruppe der letzteren ist bereits der erste Gedanke zu der großen Komposition enthalten, die Thorwaldsen dreizehn Jahre später ausführte.

Bald nach seiner Rückkehr nach Rom erhielt er aus Montenero die Nachricht, daß der Blitz in sein Atelier eingeschlagen und alle dort zurückgelassenen Modelle zerstört habe — bis auf die Gruppe von Amor und Psyche. Man sah darin ein Wunder des Himmels, und das Ereignis wurde so-



Abb. 32. Die Nacht.

gar in Sonetten gefeiert, die nicht wenig dazu beitrugen, den Ruhm des Künstlers zu mehren. Im Oktober 1804 ernannte ihn die Florentiner Akademie zu ihrem Professor, und die Kopenhagener Akademie, die das Recht gehabt hätte, ihren Stipendiaten zurückzurufen, übersandte ihm ein Geschenk von 400 Thalern, weil sie einsah, daß der Künstler sich nur in Rom weiterentwickeln könnte. Weit entfernt, sich durch das Mißgeschick in Montenero entmutigen zu lassen, ging Thorwaldsen mit verdoppelten Kräften an die Arbeit. Im Laufe des Jahres 1805 entstanden außer dem schon erwähnten Relief der Entführung der Briseïs drei Marmorstatuen, die die Gräfin Woronzeff bei ihm bestellt hatte, deren Modelle er aber von neuem ausführen mußte, weil sie bei dem Brande in Montenero zu Grunde gegangen waren: ein Apollo, ein Bacchus und ein Ganymed (Abb. 5—7). Man sieht diesen Arbeiten die Hast ihrer Entstehung und Ausführung an; Apollo und Bacchus sind Variationen bekannter Motive aus dem Vorrat antiker Denkmäler, und nur Ganymed verrät eine gewisse Selbständigkeit. Er wurde denn auch in der späteren Zeit einer der mythologischen Lieblinge des Künstlers. Zu dem die Schale reichenden Ganymed gesellte sich 1816 eine Statue des einschenkenden Götterknaben (Abb. 8), und im folgenden Jahre entstand der auf dem Erdboden knieende Ganymed, der den Adler des Zeus aus seiner Schale tränkt, eine der anmutigsten, von edelstem Rhythmus der Linien erfüllten Gruppen, die aus Thorwaldsens Hand hervorgegangen sind (Abb. 9). Daß Ganymed im Olymp keinen besseren

Gespielen finden konnte als Amor, war für Thorwaldsen selbstverständlich. So kam denn auch einmal der Humor, ein bei Thorwaldsen sonst seltener Gast, zum Vorschein, indem er auf einem Relief die beiden Knaben, ihres Amtes völlig vergessend, beim Würfelspiel oder eigentlich nach griechischer Sitte beim Spiel mit Astragalen (Knöcheln) darstellte (Abb. 10).

In dem arbeitsreichen Jahre 1805 entstand auch das Modell zu einer Statue der Venus unter Lebensgröße, die, ganz nackt, die Linke auf einen Baumstamm gestützt, nachdenklich den Apfel, den Schönheitspreis, betrachtet, den sie in der erhobenen Rechten hält. Er führte das Modell in zwei Marmorexemplaren aus, von denen eines in den Besitz der Gräfin Woronzeff überging. Es fanden sich noch mehrere Besteller; aber Thorwaldsen zerstörte das Modell, weil es ihn nicht befriedigte. Im Jahre 1816 kam er noch einmal darauf zurück und behandelte dasselbe Motiv in einem neuen Modell, das er in Lebensgröße ausführte (Abb. 11). Er hat seitdem niemals wieder die Figur einer Venus geschaffen, vielleicht weil er einsah, daß er mit den vorhandenen Vorbildern aus dem griechisch-römischen Altertum nicht wetteifern konnte — und damals, als er diese Venus schuf, hatte er noch nicht einmal die Venus von Milo kennen gelernt! Trotz dieser Arbeitslast vernachlässigte Thorwaldsen seine geselligen Beziehungen keineswegs. Sein Kreis von Bekannten wuchs sogar immer mehr. Wenn einer aus dem Kreise schied, trat ein anderer ein, und unablässig war der Zufluß von nordischen Künstlern. Der schwerste Verlust war das Scheiden der Humboldts, die im Herbst des Jahres 1808 Rom verließen, weil sie die traurigen politischen Verhältnisse Preußens zurückriefen. Dazu kam der Tod Zoëgas, der am 10. Februar 1809 starb und dem Thorwaldsen wenigstens an seiner zurückgelassenen Familie vergelten konnte, was der Verstorbene an dem jungen Künstler gethan hatte. Am schwersten wirkte aber die Verschlechterung der politischen Lage auf die Künstler ein. Nach einigen Jahren der Ruhe hatten die Franzosen am 2. Februar 1808 abermals Rom besetzt, und da Papst Pius VII. sich hartnäckig dem Willen des Kaisers Napoleon widersetzte, wurde er am 6. Juli 1809 in die Gefangenschaft nach Frankreich abgeführt.



Abb. 33. Lady Russell.

Unter den neuen Freunden, die Thorwaldsen um diese Zeit in Rom gewann, war der vornehmste Kronprinz Ludwig von Bayern. Dieser zog den Künstler nicht nur als sachkundigen Berater bei seinen Ankäufen von antiken Kunstwerken heran, sondern er erteilte ihm auch eine Reihe von Aufträgen, die für Thorwaldsens Zukunft von Bedeutung wurden. Der Prinz wäre ohne die einsichtige Kritik des Künstlers bei den An-



Abb. 34. Thorwaldsens Selbstbildnis.



Abb. 35. Die Hoffnung.

käufen für eine Antikensammlung, der er nach seinem Regierungsantritt ein würdiges Heim schaffen wollte, oft das Opfer von Fälschern und Betrügern geworden, und zum Dank dafür bestellte er bei dem Künstler die Marmorausführung einer überlebensgroßen Statue des friedenstiftenden Mars. Später besann sich aber der Prinz, und da er zu gleicher Zeit im Atelier des Künstlers das Modell zu einer Statue des an einen Baumstamm gelehnten, von der Jagd ausruhenden Adonis gesehen hatte, entschied er sich für diesen. Da er aber in Erfahrung gebracht hatte, daß Thorwaldsen die Ausführung seiner Modelle in Marmor meist untergeordneten Kräften überließ und den Marmor nur überarbeitete, stellte er die Bedingung, daß der Künstler die Arbeit ganz eigenhändig ausführen sollte. Thorwaldsen war wohl im Entwerfen schnell fertig, aber lässig in der Vollendung, und die Folge davon war, daß der Adonis erst 1832 abgeliefert wurde. Canova war wieder einer der ersten, die ihre höchste Bewunderung aussprachen. Der Beschützerin Thorwaldsens, der Frau Friederike Brun, gegenüber äußerte er, daß die Statue „wunderbar, edel und einfach, im wahren antiken Stil und voll Gefühl“ und daß Thorwaldsen ein „göttlicher Mensch“ sei. Thorwaldsen, der für solche Lobsprüche nur zu sehr



Abb. 36. Achilles verbindet die Wunde des Patroklus.

empfänglich war, hatte für Canova nicht so begeisterte Worte der Anerkennung übrig. Die vornehmen Damen aller Nationen hatten ihn schnell so verwöhnt, daß aus dem fügsamen Schüler sehr bald ein Meister geworden war, der es übel nahm, wenn viel ältere Künstler seine Ratschläge unberücksichtigt ließen. Aus dieser übertriebenen Meinung von seinem eigenen Wert ist auch die Kritik erwachsen, die er in den letzten Jahren seines Lebens in Mitteilungen an seinen Freund Thiele gegen Canova übte. „Wenn Canova eine neue Arbeit vollendet hatte," so erzählte er später, „forderte er mich gewöhnlich auf, sie zu besichtigen; er wollte mein Urteil darüber wissen. Wenn ich dann einige Bemerkungen machte, wie zum Beispiel, daß eine oder die andere Falte der Gewandung besser in dieser oder jener Weise fallen würde, so gab er wohl immer die Richtigkeit meiner Bemerkung zu, umarmte mich und dankte mir aufs wärmste, aber er besserte niemals etwas aus. Aus Höflichkeit bat ich ihn, auch mein Atelier zu besuchen; er kam und beschränkte sich darauf, nur zu sagen: alle meine Werke seien vortrefflich, ganz vorzüglich, und er wisse durchaus nicht daran auszusetzen."

Auf der einen Seite also die verletzte Eitelkeit des Nordländers, der seine Ratschläge mißachtet sah, auf der anderen Seite der überschwengliche Enthusiasmus des Italieners, der unter der Maske vollendeter Höflichkeit bei seinem eigenen Stile beharrt. Canovas Urteil über den „Adonis" ist trotzdem nicht zu überschwenglich. Hier sehen wir wirklich die „stille Einfalt der Antike," die edle Einfachheit, freilich, wie fast immer bei Thorwaldsen, aus einer abgeleiteten Quelle. Denn der Adonis ist in seiner ganzen Gesichts- und Torsobildung nur eine geschickt veränderte Umarbeitung des berühmten Erostorso im Vatikan, der vielleicht auf ein Werk des Praxiteles zurückgeht. Daß sich Thorwaldsen gerade solche Antiken zu Vorbildern erwählte, zeugt von der Feinheit seines Instinkts. Von derartigen Arbeiten ausgehend, ist er oft zu einer Reinheit der Formen hindurchgedrungen, die uns heute um so mehr mit Bewunderung erfüllt, seitdem wir durch die Auffindung eines Originals des Praxiteles, des Hermes mit dem Bacchusknaben, erkannt haben, wie nahe Thorwaldsen in seinem unbewußten Drange nach vollendeter Schönheit den Götteridealen eines der Großmeister der hellenischen Plastik gekommen ist. Nur er allein von den



Abb. 37. Achilles mit der getöteten Amazone Penthesilea.

modernen Bildhauern darf es wagen, Werke seiner Hand, etwa den Adonis oder den Merkur, neben den Hermes des Praxiteles zu stellen.

Nachdem Thorwaldsen einmal berühmt geworden war, übten die politischen Verhältnisse keinen Einfluß mehr auf seine Erwerbsthätigkeit. Während Deutschland, das Hauptziel des korsischen Eroberers, in tiefster Demütigung an seinen Wunden blutete, erlitt der Wohlstand in den meisten Ländern Europas keinen wesentlichen Rückgang. Alles Geld, das für Kunstzwecke übrig war, strömte nach Rom, und Thorwaldsen empfing einen reichlichen Teil davon. Er erhielt sogar aus der Heimat einen Staatsauftrag: vier runde Reliefs, die für den Schmuck des nach einem Brande wieder erneuerten Schlosses Christiansborg dienen sollten. In diesen vier Medaillons (Abb. 13—16) führte er je zwei Gestalten aus der griechischen Mythologie vor, deren Zusammenwirken etwa nach unseren modernen Anschauungen den Anfang und das Ende, den heiteren Lebensgenuß und die Warnung vor allem Übermaß versinnlichen.

Auch die Auszeichnungen und Ehrenbezeugungen mehrten sich. Am 6. März 1808 ernannte ihn die Akademie von San Luca in Rom, die damals eine viel höhere Bedeutung hatte als in unseren Tagen, wo die Akademien in geringer Achtung stehen, zu ihrem Mitgliede. Nach den Satzungen mußte er eine Aufnahmearbeit abliefern, wozu sich der Künstler, vermutlich, um den Akademikern auch mit seiner etwas zweifelhaften Gelehrsamkeit zu imponieren, eine tiefsinnige Allegorie ausklügelte. Es ist das



Abb. 38. Hebe.

Relief, das unter dem Namen „A genio lumen“ (die Erleuchtung kommt durch den Genius) bekannt geworden ist (Abb. 17). Wenn man nur auf die formale Schönheit sieht, hat das Relief einen großen Reiz. Das auf dem Stuhle sitzende junge Weib hat etwas von dem strengen, keuschen Stile der attischen Grabreliefs, die Thorwaldsen nur aus unendlich oft abgeschwächten Kopien kennen gelernt hatte, und der Genius, der das Öl auf die Lampe gießt, ist eine Gestalt, die an die Reize der jugendlichen Götter eines Praxiteles erinnert. Aber der Gedanke, der diese beiden Figuren verbindet, ist so nüchtern und prosaisch wie möglich. Ein Künstler, der zugleich ein Dichter ist, weiß, daß die Begeisterung ein Funke ist, der blitzschnell entsteht und zündet. Aus den Unterhaltungen mit seinen gelehrten Freunden hatte Thorwaldsen aber gelernt, daß bei den alten Schriftstellern häufig von dem Öl die Rede ist, das jeder, der nach hohen Zielen streben muß, auf seine Lampe gießen muß, und dieses Wort, das bald eine symbolische Bedeutung angenommen hatte, nahm Thorwaldsen als Motiv zu einem realistischen Vorgang. In Allegorien, die sich nicht auf allgemein geläufige Begriffe stützen, war Thorwaldsen auch später nicht glücklich. Ein besonders bezeichnendes Beispiel dafür ist das Relief der Nemesis auf einem Zweigespann (Abb. 18), das so viele symbolische Geheimnisse enthält, daß man eine Abhandlung schreiben müßte, um sie zu ergründen. Nur soviel möge zur Erläuterung dienen, daß Nemesis hier nicht als Rachegöttin, sondern als die Hüterin des edlen Maßes zur Darstellung gebracht worden ist, was sich besonders in der Lenkung der beiden Rosse zu erkennen giebt.

Als Mitglied der Akademie von San Luca hatte Thorwaldsen das Recht, an der





Abb. 39. Triumphierender Amor.

Akademie ein Lehramt auszuüben. Es soll ihm aber durch die Intriguen seiner neidischen Kollegen, insbesondere Canovas, arg geschmälert worden sein, und auch seine Atelierschüler hätten, so heißt es, darunter zu leiden gehabt, wenn sie Unterstützungen, Preise u. dgl. m. von der Akademie zu erlangen wünschten. Wenn auch Canova selbst diesen Intriguen fern gestanden haben mag, so werden sie wohl vorgekommen sein, weil die anderen römischen Bildhauer, die in ihrem Erwerb beeinträchtigt wurden, in der That mit scheelen Augen auf den nordischen Eindringling sahen. Dieser war übrigens zur Zeit seiner Aufnahme in die Akademie von San Luca derartig mit Arbeiten überhäuft, daß er eigentlich von der Warnehmung seiner Rechte hätte Abstand nehmen sollen. In den drei folgenden Jahren entstanden so viele Werke, die zum Teil zu seinen besten gehören, daß er seine Schüler und Gehilfen, unter denen sich auch der später zu hohem Ansehen gelangte Tenerani befand, sehr stark zur Mitwirkung heranziehen mußte. Dem Jahre 1809 gehören unter anderem vier seiner anmutigsten und edelsten Reliefs an: der dräuende Hektor, der die Thatkraft des Weichlings Paris und seiner Helena anzufeuern sucht (Abb. 19), der auf dem Löwen reitende Amor (Abb. 20), der von einer Biene gestochene Amor, der Venus sein Leid klagt (Abb. 21), und die Überbringung des kleinen Bacchus durch Merkur an die Nymphe Ino (Abb. 22). Noch mehr steigerte sich die Thätigkeit Thorwaldsens, der inzwischen von seinem Landesherrn zum Ritter des Danebrogordens ernannt worden war und seitdem bei den Italienern „Cavaliere Alberto“ hieß, in den Jahren 1810 und 1811. Während dieser Zeit entstanden unter anderem die Reliefs: Bacchus, der Amor die Trinkschale reicht (Abb. 23), und Amor, der die ohnmächtige Psyche ins Leben ruft, die lebensgroße Statue der Psyche mit dem Salbengefäß, die zu den Schöpfungen des Meisters gehört, die der Antike am nächsten kommen (Abb. 24), und die kolossale Statue eines Mars, der mit dem ihn begleitenden Amor die Waffen getauscht hat und Amors Pfeil geringschätzig in der Rechten wägt (Abb. 25). Vielleicht ist in diesem friedlich gesinnten, der Liebe nicht unzugänglichen Mars eine Anspielung auf Napoleon I zu



Abb. 40. Amor untersucht die Spitze eines Pfeils.

erkennen, der sich um diese Zeit sogar mit dem Gedanken trug, Rom zu besuchen. Er wollte sein Quartier im Quirinalpalaste nehmen, und mit der würdigen Ausschmückung seiner Räume war die französische Akademie in Rom beauftragt worden. Einer der größten Säle sollte mit einem Friese geschmückt werden, und dessen Ausführung wurde Thorwaldsen übertragen, der als Gegenstand der Darstellung den Einzug Alexanders des Großen in Babylon, im Anschluß an die Schilderung des Curtius, wählte. Natürlich sollte damit der Einzug Napoleons in Rom gemeint sein; aber zu einer niedrigen Schmeichelei ließ sich der übrigens immer politisch neutrale Thor-



Abb. 41. Tänzerin.

waldsen, der in der ruhigen Unempfindlichkeit gegen die Äußerungen eines aus leidenschaftlicher Heimatliebe entsprossenen Patriotismus mit Goethe eng verwandt war, nicht herbei. Bei der Komposition des Alexanderzuges, wie das etwa hundert Fuß lange Relief kurz genannt wird, lebte und webte er durchaus in seinem gewohnten Gestaltenkreise. Alle Studien, die er in Rom nach Originalen oder nach Gipsabgüssen gemacht hatte, faßte er darin zusammen. Bei den Reiterzügen haben ihm die Gruppen des Parthenonfrieses vorgeschwebt, die er nur weiter auseinander zog, und für die Asiaten, die dem Eroberer mit Ehrenbezeigungen und mit reichem Tribut entgegenkommen, nahm er sich die Barbarengestalten von den Reliefs der Trajanssäule zum Vorbilde. Das große Werk wurde in wenigen Monaten, natürlich nur in Gips, vollendet. Auf feine Ausführung der Einzelheiten mußte Thorwaldsen verzichten, und das ging um so eher, als der Fries in beträchtlicher Höhe angebracht wurde. Er ist noch jetzt im Quirinal an seinem ursprünglichen Platze zu sehen, in einem Zimmer, das zu dem Appartamento dei Principi, den Gastzimmern für fürstliche Personen, gehört. Napoleon hat diesen ihm zu Ehren angefertigten Fries nicht gesehen. Die politischen Ereignisse vereitelten seinen Besuch in Rom; aber er war so klug, wenigstens den am meisten getäuschten Künstler durch den Auftrag zu entschädigen, den Fries für 320000 Francs in Marmor auszuführen. Aus diesem Auftrag entsprang für Thorwaldsen eine Quelle von Unannehmlichkeiten. Er hatte die Hälfte des Honorars erhalten, als Napoleons Stern erblich. Eine Zeit lang versuchte der Künstler vergebens, bei regierenden Fürsten einen Käufer für das monumentale Marmorwerk zu finden, und erst nach langen Verhandlungen bot sich ein Liebhaber in der Person des Grafen Sommariva, der 100000 Francs für die Marmorausführung bezahlte, so daß Thorwaldsen immerhin auf Kosten Napoleons noch ein ziemlich gutes Geschäft gemacht hat. Graf Sommariva brachte das Relief (Abb. 26) nach seiner Villa am Comersee, die später in den Besitz des Herzogs Georg von Sachsen-Meiningen überging und heute, unter dem Namen „Villa Carlotta", jährlich von vielen Tausenden besucht wird. In einem langen, schmalen Saale hat dort ein Meisterwerk Thorwaldsens eine bleibende Stätte gefunden.

Dem Schöpfer dieses idealen Heldengedichtes lag die Komposition so sehr am Herzen, daß er sie später noch mehrfach umarbeitete. Schon für die Marmorausführung hatte er gewisse Änderungen vorgenommen, sowohl in den Einzelheiten als ganz besonders an der Hauptfigur, dem auf dem Triumphwagen stehenden Alexander, den die Kritik bei dem ersten Entwurfe als zu theatralisch getadelt hatte. Ein drittes Exemplar des ganzen Frieses, das noch weitere Änderungen erfuhr, fertigte er zunächst in Gips im Auftrage der dänischen Regierung, und nach Jahren hatte er die Genugthuung, auch dieses in Marmor aus-



Abb. 42. Hirtenknabe.

führen zu können. Die Marmorausführung befindet sich im Schlosse zu Christiansborg, das Gipsmodell kam zuletzt in das Thorwaldsenmuseum in Kopenhagen.

Obwohl man auch den späteren Wiederholungen das Improvisierte der ersten Komposition ansieht, obwohl es dem Meister auch später nicht gelang, eine gewisse Leere und Öde aus der Komposition des Ganzen herauszubringen und die Charakteristik der Figuren zu vertiefen, war der Erfolg des Ganzen doch enorm. Insbesondere konnten sich die leicht entzündlichen Römer in ihrer Begeisterung nicht genug thun, und sie schmückten sogar den Künstler mit dem für den deutschen Geschmack etwas seltsamen Ehrentitel des „Patriarchen des Basreliefs“. Wenn wir heute den „Alexanderzug“ mit unbefangenen Augen betrachten, kommen wir zu demselben Ergebnis wie vor jeder anderen Schöpfung Thorwaldsens. Das heroische Element, das doch eigentlich die Hauptsache sein sollte, tritt hinter dem idyllischen zurück. In ihm liegt Thorwaldsens Stärke, und es

ist ein durchaus richtiges Gefühl, daß die Nachwelt dem fernab von dem festlichen Getümmel sitzenden Angler, der einen Fisch herauszieht, den Vorzug vor dem Triumphator selbst gegeben hat. Thorwaldsen hat übrigens später selbst eingestanden, daß es ihm auch in den Umarbeitungen nicht gelungen sei, das Theatralische in der Stellung Alexanders zu entfernen. Vielleicht in keinem seiner Werke tritt der Mangel an Naturstudien so auffällig hervor wie in diesem. Er sah alles nur durch die Brille der Antike, wobei es ihm, wie übrigens den meisten seiner Zeitgenossen, an scharfer Unterscheidung zwischen Meisterwerken und handwerksmäßigen Steinmetzarbeiten fast völlig gebrach. Daß er keine Naturstudien nach Löwen und Tigern gemacht hat, wollen wir ihm nicht zum Vorwurf machen, weil es damals und auch jetzt noch in Rom an Modellen fehlte. Den Italienern ist der Begriff und die Bedeutung eines zoologischen Gartens für wissenschaftliche Zwecke bis auf den heutigen Tag völlig fremd geblieben, weil das Tier im Anschauungskreise des Italieners auf der niedrigsten Stufe der Schöpfung steht. Immerhin hätte Thorwaldsen Abbildungen zu Rate ziehen können. Aber die Hast, mit der er fortan zu arbeiten gezwungen war, ließ ihn gar nicht dazu kommen, nach solchen Hilfsmitteln zu fragen. Er schüttelte, wie es in der modernen Künstlersprache heißt, sozusagen alles aus dem Handgelenk heraus. Für den Alexanderzug hat er sich nicht einmal die Mühe gegeben, Pferde und Schafe, an denen in Rom wahrlich kein Mangel ist, nach der Natur zu studieren. Es wäre ihm auch nicht vornehm genug gewesen, weil diese niedrigen Tiere nur in der summarischen Stilisierung der alten Römer in seine heroische Komposition paßten. An dieser Überzeugung hat er, der sonst ein großer Tierfreund war und zum hellsten Ärger Anna Marias seine Hunde zärtlicher liebte, als die Mutter seines Kindes, sein Leben lang festgehalten. Als er mehrere Jahre später das Modell zu dem berühmten Löwen in Luzern in Angriff nahm, hatte er immer noch keinen wirklichen Löwen — weder lebend noch in einem ausgestopften Exemplare — gesehen.

Die nächsten Jahre nach der Vollendung des Alexanderzuges brachten in Thorwaldsens Leben mannigfache Aufregungen und Unruhen hinein, die aber in seinem Herzen keine tieferen Spuren hinterließen, ihn jedenfalls nicht aus dem seelischen Gleichgewicht rissen. Die Eifersuchtsscenen seiner Ge-

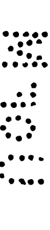




Abb. 43. Genius der Poesie.



Abb. 44. Lord Byron. Statue in Cambridge.

liebten waren ihm mit der Zeit so gleichgültig geworden, daß er sich wenigstens nicht in seinen Erholungsreisen dadurch stören ließ. Mehr aber als die unablässigen häuslichen Aufregungen traf ihn der Tod der Frau Baronin Schubart, seiner gütigen Beschützerin, die nach kurzem Siechtum im Februar 1814 starb. Wie jeder wahrhaft große Künstler suchte er seinen Schmerz durch die Zuflucht zu seiner Kunst zu lindern, indem er der Dahingeschiedenen ein Flachrelief weihte, worin die Trauer des Gatten, der dem Todesgenius vergebens Einhalt gebietet, zu einem ergreifenden Ausdruck gelangt ist (Abb. 27). Als rein künstlerische Schöpfung gehört es zu denen, die den griechischen Reliefs des IV. Jahrhunderts v. Chr., von denen Thorwaldsen gewiß nur wenige gekannt hat, am nächsten kommen.

In den Jahren 1814 und 1815 entstanden ferner die Reliefs Nessus und Dejanira (Abb. 28), Amor, Venus und Mars in der Werkstatt des Vulkan (Abb. 29) und Priamus bittet Achilles um den Leichnam des Hektor (Abb. 30), die Statue der kleinen, fast nackten Georgine Russell (Abb. 33), eine Spielerei für reiche Engländer, denen Thorwaldsen schon aus materiellen Gründen immer gern entgegenkam, ohne sich besonders große Mühe zu machen, und die beiden Rundbilder des Morgens und der Nacht, die Thorwaldsens Ruhm vielleicht am weitesten verbreitet haben (Abb. 31 u. 32). Die erste Eingebung zu dem zweiten dieser Reliefs soll Thorwaldsen während einer schlaflosen Nacht empfangen haben, und die Sehnsucht eines Menschen, der sich ruhelos auf seinem Nachtlager wälzt, nach der alle Fesseln lösenden Traumgöttin kann schwerlich überzeugender dargestellt werden. Freilich hält die Nacht die beiden Zwillingsbrüder, den Tod und den Schlaf, zugleich in den Armen. Es mögen aber damals in Thorwaldsens Leben stürmische Momente genug



Abb. 45a. Skizze zu Merkur als Argustöter. (Nach der Originalzeichnung im Thorwaldsenmuseum zu Kopenhagen.)

vorgekommen sein, wo er sich alle beide wünschte.

Über alle Herzensnöte, über Seelenkummer und Ehrgeiz half ihm immer wieder das Allheilmittel Arbeit hinweg. Von dem Kronprinzen von Dänemark war ihm eine Einladung gekommen, in die Heimat zurückzukehren und dort seine Kräfte zum Nutzen des Vaterlandes zu verwerten. Aber er hatte sich inzwischen so fest in Rom verstrickt, daß er nicht loskommen konnte, wie sehr ihn auch sein Freund Brönstedt mit Bitten bestürmte und wie verlockend er ihm auch die Aufgaben schilderte, die ihn in Kopenhagen erwarteten. Nicht weit von dem Palazzo Barberini, an der Ecke des nach ihm benannten Platzes und des Vicolo delle Colonnette, hatte Thorwaldsen in drei niedrigen Häusern, die einen kleinen Garten umschlossen, die Ateliers für sich, seine Schüler und Gehilfen eingerichtet, um mit ihnen den massenhaft zuströmenden Aufträgen gerecht zu werden. Die Herrin oder doch die Vermieterin dieser Häuser war eine Signora Buti, die mit wahrhaft mütterlicher Sorgfalt über der Künstlerkolonie und ihrem Wohlbefinden wachte. Freilich waren die äußeren Verhältnisse, in denen Thorwaldsen trotz seiner reichen Einnahmen lebte nnd schaffte, höchst patriarchalisch. Die aus Weimar stammende Malerin Luise Seidler, die 1818 nach Rom kam, entwirft in ihren gehaltvollen Lebenserinnerungen ein sehr fesselndes Bild von den Räumen, aus denen viele Jahre hindurch ein Meisterwerk nach dem andern hervorging. „Thorwaldsen", schreibt sie, „war der einzige, der mehr als ein Zimmer hatte, nämlich drei. Im ersten war ein kleines Atelier; Staffeleien mit angefangenen Basreliefs standen darin umher, der Fußboden, die Tische und Stühle waren mit kleinen Figuren bedeckt; nur mit Mühe fand man einen Stuhl zum Sitzen, nirgends etwas, das einem Komfort ähnlich war; weder ein Bücherbrett, noch Schreibzeug, noch Schreibmaterialien. Das Schlafzimmer war besonders klein; trotzdem stand auch in diesem, dicht vor des Künstlers Bett, ein Modellierstuhl mit angefangenem Bildwerke darauf, an welchem er sogleich nach dem Aufstehen zu modellieren pflegte. Hinter diesem Zimmer befand sich ein etwas größeres Gemach, mit Gemälden geschmückt, durch deren Ankauf Thorwaldsen bedrängte Künstler unterstützt hatte; auf den Tischen sah man in bunter Unordnung allerlei Ausgrabungen, Vasen, Münzen, Bronzen u. s. w. Aus diesem Raume führte eine Thür zu einer größeren, gewöhnlich unbenutzten Treppe,



Abb. 45b. Skizze zu Merkur als Argustöter. (Nach der Originalzeichnung im Thorwaldsenmuseum zu Kopenhagen.)



Abb. 45. Merkur als Argustöter.



Abb. 46. Amor mit der Leier.

neben der sich eine Marmortafel befand, in welcher das Datum eines Besuchs des Papstes Pius VII bei Thorwaldsen eingegraben war. Der Künstler hatte jedoch nicht nur dies eine Atelier, sondern deren vier bis fünf, in welchen er viele Arbeiter beschäftigte. Eins war so groß wie eine kleine Kirche, die anderen waren kleiner, oft recht kalt und feucht, nirgends sah ich Kamine oder Öfen, an denen es auch in seiner eigenen Wohnung mangelte."

Die Häuser, die die Werkstatt Thorwaldsens enthielten, stehen nicht mehr. Der Grund, den sie einnahmen, ist später zu dem Vorgarten des Palazzo Barberini hinzugezogen worden, und heute erhebt sich, hinter dem Gitter des Vorgartens vor einem dichten Gebüsch, angeblich auf der Stelle, wo Thorwaldsens eigenes Atelier gestanden hat, die Marmorstatue des Meisters, die sein deutscher Schüler Emil Wolff nach Thorwaldsens eigenem Entwurf ausgeführt hat (Abb. 34). In der Tracht eines altgriechischen Bildhauers ist er dargestellt, seinen linken Arm auf eine weibliche Statue stützend, deren in steife, glatte Falten gelegte Gewandung mit der gleich strengen Anordnung der Falten in dem Arbeitskittel des Bildhauers harmoniert. Es ist die Statue der Hoffnung, die der Meister im Jahre 1817 schuf und die so sehr das Entzücken der damals wieder in Rom weilenden Frau von Humboldt erregte, daß sie am 24. Dezember 1817 begeistert an Friederike Brun schrieb: „Wie göttlich diese Statue ist, wie sie leicht von dem Fußgestell, obwohl sie mit beiden Füßen darauf steht, einem entgegenzuschweben scheint, wie sie schön und im höchsten Sinne graziös, kann ich nie genug sagen." Im folgenden Jahre bestellte Frau von Humboldt die Ausführung der Statue in Marmor. Sie ahnte nicht, daß diese Statue später ihr und zugleich ihrer ganzen Familie Grabmonument werden sollte. Nachdem die Marmorausführung endlich im Jahre 1829 fertig geworden war, wurde die Statue auf eine hohe Granitsäule mit Kapitäl gestellt, von der sie, ein Sinnbild des ewigen Friedens und der ewig grünenden Hoffnung zugleich, auf die Grabstätte der Familie Humboldt im Schloßpark von Tegel bei Berlin herabblickt (Abb. 35).

Da Thorwaldsen gerade diese Statue als Beigabe zu seinem eigenen Bildnis gewählt hat, ist wohl die Annahme berechtigt, daß er in ihr etwas Außergewöhnliches sah. In der That war ihm kurz vorher eine



Abb. 47. Die drei Grazien.



Abb. 48. Die Grazien. Marmorrelief für das Grabmal des Malers Appiani in Mailand.

neue Offenbarung antiker Kunst und zwar unzweifelhaft altgriechischer geworden, die geraume Zeit seinen Geist lebhaft bewegte und die ihm geläufige Formensprache in manchem Punkte veränderte. Im Jahre 1811 waren auf der Insel Ägina die Giebelskulpturen des Athenatempels gefunden worden, die Scenen aus dem Kampfe um Troja darstellen. Dem geschickten Unterhändler des Kronprinzen Ludwig von Bayern war es gelungen, diese Bildwerke zu erwerben. Sie wurden zunächst nach Rom gebracht, und Thorwaldsen wurde mit ihrer Thorwaldsen jedoch nicht aus der Giebelgruppe, deren Ergänzung im Oktober 1818 beendet wurde, sondern aus zwei kleinen weiblichen Figuren geschöpft, die den First der beiden Giebel krönten. Es sind ganz ähnliche Gewandfiguren, die damals von den Archäologen als Göttinnen der fruchtspendenden Jahreszeiten oder der Hoffnung gedeutet wurden, und aus diesen etwas dürftigen Figuren hat Thorwaldsen sein erhabenes Bild der Hoffnung in jener ernsten Auffassung gestaltet, die wir heute archaisierend, d. h. altertümelnd nennen.

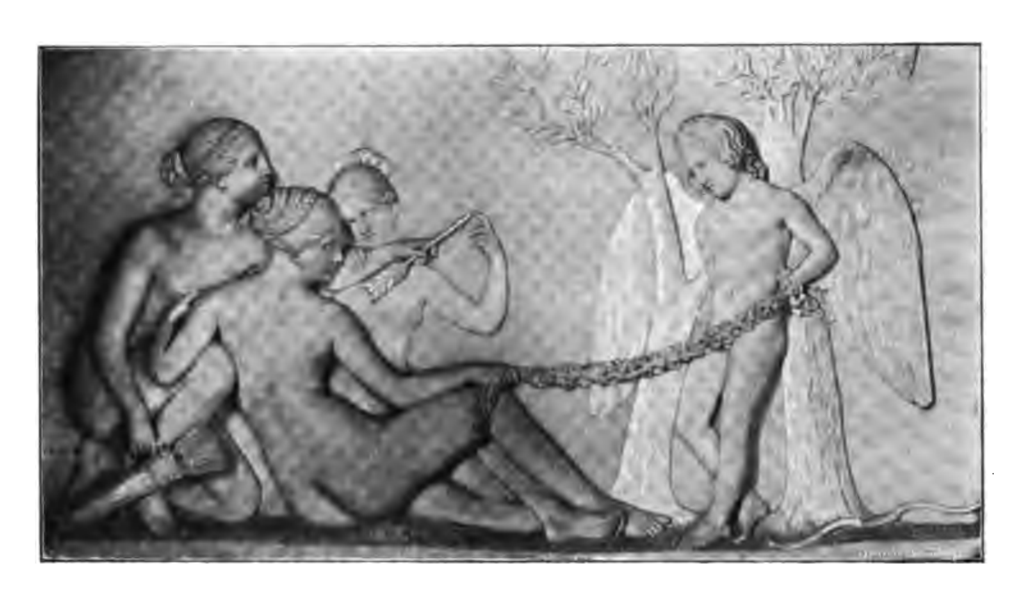


Abb. 49. Amor von den Grazien gebunden.

Ergänzung beauftragt. Er nahm sich der Arbeit mit großer Liebe an, obwohl er die Ergänzungen nur in Gips ausführte und die Ausführung in Marmor römischen Arbeitern überließ. Nur die rechte Hand der Athenastatue in der Mitte des Westgiebels hat er selbst in Marmor gearbeitet. Er hat geglaubt, daß man die Ergänzungen nicht von den ursprünglichen Teilen unterscheiden würde. Aber der Marmor, den er gewählt hatte, ist hell geblieben, und die alten Teile haben ihren goldbraunen Ton behalten. Nichtsdestoweniger sind die Ergänzungen vortrefflich, wenn auch die modernen Archäologen mehrfach die von Thorwaldsen gewählten Bewegungsmotive bemängeln.

Die Anregung zu seiner Hoffnung hat

Auf die Dauer konnte diese Richtung dem formenfreudigen Künstler freilich nicht sympathisch werden. Nur sehr selten findet man in seinen späteren Werken Anklänge an den altertümlichen Stil der äginetischen Bildwerke, so z. B. in den in den zwanziger Jahren entstandenen, offenbar als Seitenstücke komponierten Reliefs: Achilles verbindet die Wunde des Patroklos und Achilles mit der von ihm getöteten Amazone Penthesilea (Abb. 36 u. 37). Doch zeigt sich diese altertümliche Richtung nur in der Tracht und in der etwas gebundenen Haltung der Figuren. Den Köpfen gab er sein eigenes Schönheitsgefühl mit, das er übrigens auch einmal bei der Ergänzung der Ägineten erproben wollte. Er machte dem Kronprinzen



Abb. 50. Fürstin Baryatinski.



Abb. 51. Die Alter der Liebe.

von Bayern den Vorschlag, wenigstens den Kopf des einen Bogenschützen so erneuern zu dürfen, daß er mit den übrigen sehr schönen Teilen des Körpers übereinstimmte. Seiner Ansicht nach würde die Statue bei einer solchen Übereinstimmung eine viel bessere Wirkung machen. Aber der Kronprinz lehnte, im Interesse der Einheitlichkeit des Ganzen, den Vorschlag ab.

Gerade als ob er nun erst recht beweisen wollte, daß Strenge und Einfachheit der antiken Formenbildung sich mit Schönheit und Adel in der Bildung der Köpfe wohl vereinigen ließen, schuf er in der Zeit, während welcher ihn das Studium der äginetischen Bildwerke beschäftigte, eine Reihe von Abbildern vollendeter Götter- und Menschenschönheit. 1816 entstand die Hebe, die den Göttern die Schale reicht (Abb. 38), und 1817 führte er den schon 1814 modellierten triumphierenden Amor, eine ins Heroische gesteigerte Erneuerung des berühmten, vielleicht auf ein Original des Praxiteles zurückgehenden Eros im Vatikan, aus (Abb. 39). Der Helm, der neben ihm steht, soll seine Beziehung zu Mars andeuten, und als dieser triumphierende Amor 1823 in dem Amor, der die Spitze eines Pfeiles prüft, ein übrigens minder gelungenes Seitenstück erhielt (Abb. 40), fehlte wiederum der Helm des Mars nicht, in dem sich ein Taubenpaar eingenistet hatte, vermutlich eine Anspielung auf den Frieden, der damals schon seit acht Jahren nicht gestört worden war.



Abb. 52. Wer kauft Liebesgötter?

Dem Jahre 1817 gehören ferner eine tanzende Bacchantin (s. Abb. 41), die im Katalog des Thorwaldsenmuseums nur als Tänzerin aufgeführt wird, aber ihre Herkunft aus einem antiken Bacchanal nicht verleugnet, der ruhende Hirtenknabe (Abb. 42) und eine Büste Lord Byrons an. Der englische Dichter war 1817 nach Rom gekommen und hatte Thorwaldsen zu einer Büste gesessen. Er gab sich dabei aber nicht so, wie ihn der Künstler früher kennen gelernt hatte. Thorwaldsen hat seinem Freunde Andersen später darüber interessante, für den Verfasser des „Childe Harold" charakteristische Mitteilungen gemacht. „Er setzte sich mir gegenüber," so erzählte Thorwaldsen, „fing aber sogleich an, eine ganz andere Miene anzunehmen, als ihm gewöhnlich eigen war. ‚Wollen Sie recht still sitzen,' sagte ich, ‚Sie müssen aber nicht diese Mienen ziehen.' — ‚Das ist mein Ausdruck,' sagte Byron. — ‚So?' sagte ich, und dann machte ich ihn, wie ich wollte, und alle Menschen fanden, als er fertig war, daß er getroffen sei. Als es aber Byron erblickte, sagte er: ‚Es



Abb. 53. Gräfin Ostermann.



Abb. 54. Amor und Anakreon.

einer griechischen Säule sitzend, dargestellt, in der erhobenen Rechten den Griffel, das Haupt nach oben gerichtet, als lauschte er der Eingebung der Muse, und mit der Linken das Buch haltend, das seinen Gesang von Ritter Harolds Pilgerfahrt birgt. In seiner jetzigen Erscheinung wirkt die Figur steif und trocken. Die Anordnung des Mantels ist starr und schematisch. Unter der Fülle der Linien und Falten verschwindet die Bedeutung des Gesichtsausdrucks, den Thorwaldsen doch etwas mehr gesteigert hat als in der ersten Büste, wenn er auch an den Byronschen „Weltschmerz" nicht glauben wollte. Ein ganz anderes Gesicht gewinnt aber die Statue, wenn wir uns einen entsprechenden, landschaftlichen Hintergrund dazu denken. Es ist wieder das Verdienst des dänischen Kunsthistorikers Julius Lange, daß er auf den Zusammenhang gewisser Schöpfungen Thorwaldsens mit einer malerisch gedachten Umgebung aufmerksam gemacht hat. „Hinter vielen seiner Gestalten liegt gleichsam eine unsichtbare Landschaft, eine dunklere oder hellere Stimmung der Tageszeit, mit der die Stimmung der Figuren ganz unmittelbar zusammenklingt." Als Beispiele dafür citiert Lange die Reliefs der vier Jahreszeiten, die Reliefs Morgen und Nacht, den Adonis und die beiden Statuen des ruhenden Hirtenknaben und

gleicht mir durchaus nicht, ich sehe unglücklicher aus.' — Er wollte nun einmal mit Gewalt so unglücklich sein," setzte Thorwaldsen mit einem humoristischen Ausdruck hinzu. Auch in England fand die Büste, die dorthin in Gipsabgüssen verbreitet wurde, solchen Beifall, daß ein Komitee, das sich mehrere Jahre nach dem Tode des Dichters in seiner Heimat gebildet hatte, um ihm ein würdiges Denkmal zu setzen, sich direkt an Thorwaldsen wandte und ihm den Auftrag zur Ausführung eines solchen erteilte. Als Honorar wurde ihm die für damalige Zeiten ganz ungewöhnliche Summe von 1000 Pfund Sterling geboten, und daraufhin erklärte sich Thorwaldsen bereit, für den Schmuck des Fußgestells noch ein Relief mit dem Genius der Poesie (Abb. 43) hinzuzufügen. Nachdem die Skizze 1830 angefertigt worden war, verstrichen noch fünf Jahre bis zur Ausführung in Marmor. Dann erhoben sich aber große Schwierigkeiten wegen der Platzfrage. Die Westminsterabtei, die Paulskirche, ein Friedhof wurden dem Dichter verschlossen, der bei der strenggläubigen Geistlichkeit im Verdachte der Freigeisterei stand. Endlich, im Jahre 1845, erbot sich das Trinitycollege in Cambridge, wo Lord Byron studiert hatte, zur Aufnahme der Statue. Dort befindet sie sich in der Bibliothek, also an einem Orte, der zur Aufstellung des Denkmals so ungeeignet wie möglich ist. Der Dichter (Abb. 44) ist nämlich im Freien, auf dem Trümmerstück



Abb. 55. Weltherrschaft Amors: Himmel.

Lord Byrons, deren Verständnis erst aus der „unsichtbaren Landschaft“ erwächst. „Dort sitzt der Hirtenknabe unter dem Schatten der mächtigen Eichenkrone, während die Sonne rings umher auf die Waldebene herabsinkt, wo seine Schafe grasen. Im Schatten ist es kühler, da können die Glieder sich frei und mit Wohlbehagen strecken, und die jugendlichen Träume können sich sanft nnd milde wie die Sommerluft wiegen; der Hund giebt ja acht auf die Schafe. . . Dort hat sich Byron, der junge Dichter, auf seiner Wanderung durch Griechenlands Natur auf die Ruinen des Altertums zur Ruhe gesetzt und starrt in die Abendröte hinaus. Gedanken und Bilder strömen in seiner Seele zusammen, sein Herz ist davon erfüllt, und der Griffel, den er erwartungsvoll gegen die geöffneten Lippen drückt, wird bald den Eindruck der Natur in lyrische Poesie verwandeln.“



Abb. 56. Weltherrschaft Amors: Meer.

Ein Skeptiker wird vielleicht diese Deutungen Thorwaldsenscher Bildwerke mit Mißtrauen aufnehmen. Man denke aber an die Zeit, wo Thorwaldsen die heroischen Landschaften des englischen Malers Wallis mit antik aufgeputzten und stilisierten Figuren belebte. Bei der Langsamkeit, mit der Thorwaldsen gewisse Eindrücke verarbeitete, ist es gar nicht unwahrscheinlich, daß er in späteren Jahren auf den Gedanken kam, seine plastischen Schöpfungen mit irgend einem geträumten Hintergrunde, einer „unsichtbaren Landschaft“, in Verbindung zu setzen. Anscheinend im Widerspruch zu der Trägheit, mit der sich die Gebilde des Künstlers aus seiner Seele losrangen und Gestalt gewannen, steht eine Erzählung über die Entstehung der Statue des Merkur, der, auf einem Baumstamm sitzend, die Querflöte in der Linken, nach der Gelegenheit späht, den Argus zu töten. Kestner hat in seinen „Römischen Studien“ die Geschichte zuerst nach Thorwaldsens eigenen Mitteilungen erzählt, und Thiele, Waagen und andere haben dieselbe Erzählung, ebenfalls nach Thorwaldsen, mit Veränderungen und Verwechselungen wiederholt. Es kann demnach keinem Zweifel unterliegen, daß Thorwaldsen sie selbst verbreitet hat. Kestner bietet sie am ausführlichsten. „Gern pflegte Thorwaldsen im vertraulichen Gespräch zu erzählen, und noch lieber hörte man es an, wie die Idee dieses oder jenes seiner Kunstwerke in ihm aufgegangen war. So erinnere ich mich einer angenehmen Stunde mit ihm, als er mir beschrieb, wie er den Anlaß zu seiner Merkurstatue von einem jungen Menschen genommen hatte, den er zufällig auf seinem gewöhnlichen Gange vom Studium nach Hause, beim Vorübergehen, in einem Hausflur sitzend, im Gespräch mit einigen seiner Mitbewohner, erblickte. Zuerst war er, flüchtig in die offene Hausthür schauend, vorübergegangen; aber nachdem er drei Schritte weiter gegangen; ergriff es ihn, welche plastische Figur er gesehen hatte, kehrte zurück, traf den Jüngling noch in der-



Abb. 57. Weltherrschaft Amors: Unterwelt.



Abb. 58. Weltherrschaft Amors: Erde.

(s. Abb. 45a u. 45b auf S. 42) nachgewiesen hat, reicht der erste Gedanke des Künstlers, Merkur als Argustöter darzustellen, in das Jahr 1813, vermutlich sogar schon bis 1809 zurück. Immer wieder arbeitete er an dem Entwurf herum, und wenn er wirklich den jungen Menschen im Hausflur so gesehen hat, wie er es später erzählte, so gab ihm das nur den äußeren Anlaß, mit seiner Aufgabe endlich ins reine zu kommen und die Figur definitiv so zu gestalten, wie wir sie kennen (Abb. 45).

selben Stellung an, und einige Minuten waren genügend, um das plastische Bild in ihm zu befestigen. Eiligst verschlang er sein Mittagsessen, und am Abend stand schon das Modell im kleinen da; am anderen Tage war der Thon für das Modell im großen aufgerichtet, und jene wenigen Minuten der Beschauung waren das Saatkorn zu dieser Statue für Jahrhunderte; denn so muß Thorwaldsens Merkur mit wenigen anderen unserer Zeit genannt werden."

Hat der Künstler wirklich die Entstehung seines Merkur — es soll im Frühjahr 1818 gewesen sein — so erzählt, so hat er ein bißchen geflunkert. Es liegt sogar die Vermutung nahe, daß er damit ein Seitenstück zu der berühmten Anekdote liefern wollte, nach der Raffael einmal im Hofe des Vatikan eine römische Bäuerin mit ihrem Kinde getroffen habe und von der Schönheit der Gruppe so entzückt worden sei, daß er sie flugs auf dem ersten besten Gegenstand — es war der Boden einer Tonne — skizziert habe. Aber ebenso wie Raffaels Madonna della Sedia die letzte Frucht einer Reihe von Vorstudien war, ist auch der Merkur Thorwaldsens nicht aus einer plötzlichen Eingebung des Augenblicks erwachsen. Wie Lange nämlich aus den Zeichnungen des Meisters im Thorwaldsenmuseum

Ähnlich verhielt es sich mit der Entstehung der Gruppe der drei Grazien. Wir begegnen ihnen zum erstenmale auf dem Relief mit dem Tanze der Musen auf dem Helikon, das Thorwaldsen im Jahre 1804 für die Baronin von Schubart geschaffen hat. Zu einer Freigruppe reifte die Komposition erst im Jahre 1817 aus, wo Thorwaldsen einen Entwurf machte, nach dem sein Schüler Tenerani jede Figur im großen gestaltete und dann das Ganze so weit in Marmor ausführte, daß Thorwaldsen die Gruppe nur zu überarbeiten brauchte. Im Jahre 1819 stand sie vollendet da und fand großen Beifall. Der Kronprinz Ludwig von Bayern widmete ihr sogar ein Gedicht, worin er einen Vergleich zwischen ihr und der Gruppe Canovas zog, der natürlich zu Ungunsten des letzteren ausfiel. Die neuere Kritik ist minder enthusiastisch gewesen. Sowohl der Franzose Eugen



Abb. 59. Amor und Hymen spinnen den Faden des Lebens.

Plon wie der Däne Julius Lange heben den Mangel an Formenfülle, die „trockene, beinahe geizig knappe Form“ hervor, während unserem deutschen Empfinden die Keuschheit und Zurückhaltung in der Behandlung der jungfräulichen Körper besonders sympathisch ist. Trotz aller Lobeserhebungen war übrigens Thorwaldsen selbst mit der Gruppe nicht zufrieden. Viele Jahre später nahm er sie wieder vor und veränderte nicht nur manches an den Stellungen der drei Figuren, sondern gab der Gruppe auch ein anderes Motiv. Während bei der ersten Fassung die beiden Figuren rechts und links sich mit nichtssagenden Arm- und Handbewegungen an die mittlere schmiegen, hat die Gruppierung in der veränderten Wiederholung einen bestimmten Inhalt gewonnen. Die eine der Grazien reicht der Schwester Amors Pfeil, dessen Spitze diese mit dem Zeigefinger prüft (Abb. 47). Der kleine, die Leier spielende Amor, der beiden Gruppen gemeinsam ist, fand übrigens so viele Liebhaber, daß ihn Thorwaldsen ein Dutzend Mal allein in Marmor kopieren ließ (Abb. 46).

Was man aber auch an den Gruppen der drei Grazien aussetzen mochte, das eine Lob verdienen sie jedenfalls daß sich in ihnen die „Rhythmik des Gleichgewichts“ vielleicht am vollkommensten verkörpert. Dieses Gleichgewicht ist eines der künstlerischen Ideale, die Thorwaldsen am höchsten galten. Er hat es auch in seiner eigenen, oben erwähnten Bildnisstatue zum Ausdruck gebracht, und einmal hat der in seinem Kunsturteil sehr zurückhaltende Mann von diesem seinem Standpunkte aus eine scharfe Kritik an der Gruppe Canovas geübt, die Amor und die ohnmächtig zusammengesunkene Psyche darstellt, indem er sagte, sie sei „wie eine Windmühle komponiert“. Im schroffen Gegensatz dazu steht Thorwaldsens Graziengruppe, vor der Lange begeistert ausruft: „So fest und so leicht! So einheitlich und geschlossen gesehen! Es ist der reine Lobgesang zu Ehren der Rhythmik des weiblichen Körpers, in einem Dreiklang, in eine Dreieinigkeit gefaßt, wenn man sich so ausdrücken darf. Es sind drei Frauen und dabei doch dieselbe Frau von verschiedenen Seiten in einem leisen Gegensatz der Stellung gesehen. Es ist die reine plastische Architektur, in der der Ausdruck der Subjektivität noch in einem sanften Schlummer liegt, wie das Kind in der Wiege.“

Thorwaldsen hat übrigens in einem französischen Kunstgenossen einen noch schärferen Kritiker gefunden, als er selber war. Es ist der Bildhauer David d'Angers, dessen leidenschaftliche, aufgeregte Art, Gruppen zu komponieren und berühmte Persönlichkeiten zu porträtieren, freilich in grellem Kontrast zu der objektiven, wahrhaft steinernen Ruhe Thorwaldsens stand. Bald nach dessen Tode hat er einen Brief



Abb. 60. Amor schreibt die Gesetze Jupiters.



Abb. 61. Amor tränkt Hygieias Schlange.



Abb. 62. Amor bittet Jupiter, daß die Rose Königin der Blumen werden dürfe.

an den Kunsthistoriker Charles Blanc gerichtet, worin er an Thorwaldsen eigentlich kein gutes Haar läßt. In vielen Punkten schießt er weit über das Ziel hinaus, in manchen anderen hat er recht. So z. B. wenn er behauptet, daß man in Thorwaldsens Kunst zu viel Auswendiggelerntes finde. In der That hat Thorwaldsen, nachdem er einmal die Formensprache der Antike in sich aufgenommen, nicht viel mehr nach dem lebenden Modell gearbeitet. Er schuf nur noch aus dem Gedächtnis, und die Komposition wurde ihm zur Hauptsache. Diese Schwäche hat David d'Angers mit scharfem Blick herausgefunden. „Was die Linienkomposition betrifft," schreibt er in dem erwähnten Briefe, „so kann ich mich der Bemerkung nicht enthalten, daß das Bedürfnis, das eine durch das andere aufwiegen zu lassen, das ihn unaufhörlich beschäftigte, und das ich in allen seinen Werken wiederfinde, ihn zu weit geführt hat. Man muß ohne Zweifel dem Gleichgewicht der Komposition etwas opfern; man muß, um sich eines vulgären Ausdrucks zu bedienen, es verstehen . . ., die Löcher zuzustopfen; aber es ist auch von Wichtigkeit, daß man nicht um dieses Abwägens willen das Feuer seiner Kühnheit löscht und die Wirkung seines Erzeugnisses abkühlt." Feuer und Kühnheit hat Thorwaldsen freilich nie-



Abb. 63. Amor flicht Netze, um Seelen zu fangen.



Abb. 64. Amor lauscht Eratos Gesang.

mals in seiner Kunst zum Ausdruck gebracht; aber die „Löcher“ in einer Gruppenkomposition zu stopfen, verstand er meisterhaft. Man betrachte nur, wie er bei der Gruppe der Grazien die klaffenden Lücken zwischen den unteren Extremitäten der Figuren durch den die Leier schlagenden Amor und durch ein Säulchen mit einem darüber geworfenen Gewande ausgefüllt hat!

Zu einem völligen Zusammenschluß der drei Figuren ist Thorwaldsen zuletzt doch noch gelangt: in dem prächtigen Hochrelief, das er für das Grabmal des 1818 gestorbenen mailändischen Malers Andrea Appiani geschaffen hat, der von seinen Zeitgenossen den Beinamen des „Malers der Grazien“ erhalten hatte (Abb. 48). Auch hier ist das Bewegungsmotiv konzentriert, indem die drei Huldgöttinnen in inniger Verschlingung dem Gesange Amors lauschen, den der kleine Gott auf seinem Saitenspiel begleitet. Für Thorwaldsen war Amor der Allsieger und der alles Beherrschende. Er hat diese „Weltmacht“ in vielen Gruppen und Reliefs verherrlicht, und selbst in dem Relief, das Amor in den Ketten der drei Grazien darstellt (Abb. 49), zeigt der schelmische Knabe seine Macht, indem die eine der Grazien den von einer Schwester zum Trutz vorgestreckten Pfeil des Gefesselten mit warnender Miene, vorsichtig prüfend zurückhält.



Abb. 65. Psyche naht sich mit der Lampe dem schlafenden Amor.



Abb. 66. Amor verläßt Psyches Lager.

Es lag in Thorwaldsens Wesen, daß er männliche Porträtfiguren in der Tracht ihrer Zeit nur unvollkommen, oft auch steif, geistlos darstellte. Es gebrach ihm fast ganz und gar an historischem Sinn, weil er nur in der Welt der Antike zu leben gelernt hatte. Nur Frauen gegenüber verlor er seine Befangenheit, wahrscheinlich, weil die damalige Frauentracht, die pseudo-römische Empiretracht, etwas vom griechisch-römischen Altertum hatte und dem Künstler gestattete, dabei an die Musen und Grazien, an die zahllosen Gewandfiguren zu denken, die er in den römischen Kunstsammlungen studiert und mit dem Auge in sein formenbildendes Gedächtnis aufgenommen hatte. Wie die Gestalt einer sinnenden Muse mutet uns auch die Porträtfigur der Fürstin Baryatinski an, die Thorwaldsen um 1818 modelliert hat. Trotzdem hat er in der Bildung des Antlitzes — die Fürstin war von Geburt eine Engländerin — das Charakteristische festgehalten (Abb. 50). Das Bildwerk hatte übrigens ein Schicksal wie manche andere Schöpfungen des Meisters. Fürst Baryatinski hatte bei der Bestellung den dritten Teil des ausbedungenen Preises, 3000 Scudi, vorausbezahlt. Thorwaldsen ließ sich, wie immer, wenn er eine feste Bestellung in Händen hatte, Zeit, der Fürst starb, einige Jahre später auch die Fürstin, und schon war die Statue in den Besitz des Thorwaldsenmuseums gekommen, als sie der Sohn der Fürstin reklamierte. Das Museum wollte aber den köstlichen Schatz nicht wieder herausgeben. Der junge Fürst erhielt die von seinem Vater geleistete Anzahlung zurück und wurde dann noch durch eine Marmorkopie von Bissen entschädigt. In späteren Jahren hat Thorwaldsen nur noch einmal ein dieser Statue fast ebenbürtiges Frauenbildnis geschaffen, das der Gräfin Ostermann, die, auf einem Schemel von antiker Form sitzend, dargestellt ist (Abb. 53). Es ist eine Frau in reiferen Jahren, und darum hat der Künstler ihr wohl auch die Haltung einer römischen Matrone gegeben. Auch hier klingt die Erinnerung an die Antike deutlich hindurch: an die Porträtstatuen der römischen Kaiserinnen, von denen die der beiden Agrippinen die bekanntesten sind.

Während aus der Werkstatt des Meisters Statuen und Reliefs hervorgingen, die die gemessene Ruhe der Antike widerspiegeln, tobte in seinem Herzen ein heftiger Sturm. Der kluge Däne war bald ein tüchtiger Geschäftsmann geworden; aber seine liebebedürftige Seele gefiel sich gern in den ihm gebotenen Schmeicheleien, und er entging selten einem Fallstricke, den ihm schlaue Spekulanten in den Weg legten, namentlich, wenn es sich um schöne oder auch nur irgendwie interessante Frauen handelte. Zudem hatte ihn das lange Leben in Rom erschlafft. Oft suchten ihn Fieberanfälle

und Krankheiten heim, und da Anna Maria vermutlich als Krankenpflegerin unbrauchbar war, so suchte Thorwaldsen in solcher Notlage Zuflucht, wo sie ihm geboten wurde. Im Frühling von 1818 trat wieder ein Krankheitsfall ein, eine schwere Erkältung, die sich der Künstler an den Wasserfällen in Tivoli geholt hatte. Schon vorher war ihm ein kunstbegeistertes, schottisches Fräulein, Miß Mackenzie-Seaforth, zugeführt worden. Aus den Andeutungen, die Thiele macht, scheint es ein sorgfältig vorbereitetes Intriguenspiel gewesen zu sein. Die Schottin sollte einen berühmten Mann heiraten, und dazu war Thorwaldsen auserwählt worden. Als Miß Mackenzie dann als Pflegerin an seinem Krankenlager erschien und nachdem sie ihn allmählich gesund gepflegt hatte, ging Thorwaldsen in der Freude der Genesung so weit, daß er ihr seine Hand anbot. Sehr bald aber kam die Enttäuschung. Es gab so viele Punkte, über die Braut und Bräutigam kein Verständnis fanden, daß eine Entfremdung eintrat. Trotz der im Hintergrunde dräuenden Rachegöttin Anna Maria wäre es aber vielleicht nicht zum Bruch gekommen, wenn Thorwaldsens Herz mitten in diesen Nöten nicht von neuem Feuer gefangen hätte.

Es soll nach den Erzählungen der Freunde in der Mitternachtstunde gewesen sein, die vom Jahre 1818 zum Jahre 1819 hinüberführte, als Thorwaldsen sein Herz wirklich entdeckte. Diesmal scheint es nicht ein Ausbruch rein sinnlichen Reizes, auch nicht eine Regung zärtlicher Dankbarkeit, sondern eine wirkliche Leidenschaft gewesen zu sein. Ihr Gegenstand war ein bereits einunddreißigjähriges Mädchen aus Mannheim, Fräulein Fanny Caspers, die als Gesellschaftsdame einer ungarischen Fürstin nach Rom gekommen war. Sie soll „bildschön" gewesen sein. Ihre Verehrer haben sie als „eine sinkende Herbstsonne, aber von dem ganzen entzückenden Schimmer des Abendhimmels umflossen" geschildert. Das war also etwas für Thorwaldsen, der sich bereits den Fünfzigern näherte. Es entspann sich auch bald ein inniges Liebesverhältnis, das die kluge Dame jedoch in den schicklichen Grenzen hielt. Sie muß, wenn man nur die begeisterten Schilderungen von Luise Seidler liest, eine wahre Mustersammlung von Schönheit, Anmut,

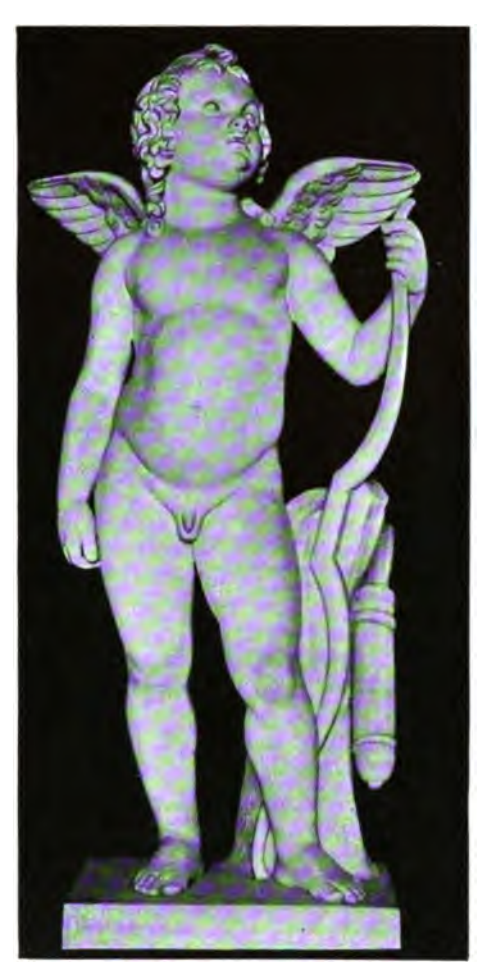


Abb. 67. Amor mit dem Bogen.

Liebenswürdigkeit, Sanftmut und geistreicher Unterhaltungsgabe gewesen sein. Sie nahm das Verhältnis zu Thorwaldsen sogar so ernst, daß sie ihm innige Liebesbriefe schrieb. Aber Thorwaldsen besaß nicht Mannesmut genug, um sich von seinen Sklavenketten zu befreien. Sein Wort hatte er an Miß Mackenzie verpfändet, und als diese von der neuen Leidenschaft Thorwaldsens erfuhr, kam es zu einer Auseinandersetzung, deren Ergebnis war, daß sie ihr Verhältnis zu Thorwaldsen löste, aber unter der Bedingung, daß Thorwaldsen niemals einer anderen die Hand reichen durfte. Nichtsdestoweniger setzte der Künstler seinen Verkehr mit Fanny fort, und erst als ein wohlmeinender Freund, der schon genannte Archäologe Brönstedt, ihn als Ehrenmann fragte, was das Mädchen



Abb. 68. Amor mit dem Schwan.

Gegensatz zu den früheren Biographen Thorwaldsens haben wir es denn auch vermieden, auf die Einzelheiten seiner Beziehungen zu Miß Mackenzie und Fanny Caspers näher einzugehen. Sie erregten wohl damals einige Monate die ganze römische Welt, in der Thorwaldsen verkehrte, und es gab sogar zwei Parteien, die einander unter dem Kriegsrufe „Hie Deutschland! Hie England!" bekämpften. Aber für das künstlerische Schaffen Thorwaldsens, das uns hier in erster Linie beschäftigt, war diese Episode völlig bedeutungslos, und sie wurde um so eher vergessen, als Thorwaldsen bald darauf in die große Welt trat. Sein Verhältnis zur Liebe wurde in seinem Leben wie in seiner Kunst immer objektiver, obwohl Amor, wie eine lange Reihe von Reliefs beweist, sein steter Begleiter blieb. Auch Julius Lange ist der Ansicht, daß er „der Liebe in subjektiver Bedeutung . . ., dem stark, tief und leidenschaftlich ergriffenen Herzen im Verhältnis zwischen Mann und Weib in seiner großen Produktion eigentlich niemals plastischen Ausdruck verliehen" hat. Wie er selbst auf der Höhe seines Lebens über die Liebe dachte, hat er mit feiner Ironie in dem schönen Relief „die Alter der Liebe" (Abb. 51) zu erkennen gegeben.

zu hoffen habe, gestand Thorwaldsen, daß er gebunden sei. Die Folge war, daß Fanny Caspers die ungarische Fürstin zu bestimmen wußte, mit ihr Rom zu verlassen. Es war zu Ende April des Jahres 1819, und wenige Tage später reiste auch Miß Mackenzie nach Florenz ab.

An gebrochenem Herzen sind sie übrigens beide nicht gestorben. Miß Mackenzie versöhnte sich später mit dem Künstler und starb erst im Februar 1840 in Rom. Noch schneller tröstete sich Fanny Caspers, indem sie schon nach einigen Jahren in Wien einen Bankier heiratete, dem sie während einer kurzen, aber glücklichen Ehe eine Tochter schenkte. Was Thorwaldsen selbst betrifft, so wissen wir, daß er in seiner Kunst zu oft mit Amors Pfeilen gespielt hat, als daß ihn so vorübergehende Erscheinungen hätten ernstlich beeinflussen können. Wie seine Kämpfe mit Anna Maria hat auch weder seine Neigung zu Miß Mackenzie, noch seine Leidenschaft für die schöne Fanny in seiner Kunst irgend eine Spur hinterlassen. Dazu war er viel zu sehr ein Mann des heiteren und leichten Lebensgenusses, ein Anakreontiker, der sich von Amors Pfeilen wohl ritzen, aber niemals tödlich verwunden ließ. Im

Es ist der Kreislauf, den Amor bei den Menschen durchmacht: mit staunender Bewunderung wird Amor von der erblühenden Jungfrau, der Psyche als Amorettenverkäuferin den



Abb. 69. Amor mit dem treuen Hunde.



Abb. 70. Amor und der junge Bacchus Trauben kelternd.

losen, sich unschuldig wie ein Kind gebärdenden Knaben darbietet, entgegengenommen und dann mit zärtlichem Kosen nach Hause getragen. Schon die dritte Figur ist ein Bild der Enttäuschung, und Amor wird zur Strafe dafür hart an den Flügeln angefaßt. Der reife Mann, vielleicht ein Abbild Thorwaldsens selbst, dem Amor triumphierend auf dem Nacken sitzt, verzehrt sich in thatenlosem Schmerz, und der Greis am Stabe sucht vergebens den höhnisch davonflatternden Unheilstifter zu erhaschen. Thorwaldsen hat dieses Relief in der Karwoche des Jahres 1824 modelliert, um sich von ernsten Arbeiten auszuruhen. In diesen Spielen der Phantasie fand er eine Erholung. Bald darauf besuchte Papst Leo XII seine Werkstatt, um das bei Thorwaldsen bestellte Grabmal des Papstes Pius VII zu besichtigen, und dabei fiel sein Auge auf das Relief, an dessen „sinniger Zartheit“ er großes Gefallen gefunden haben soll. Die erste Anregung dazu ist dem Künstler wie bei den meisten seiner Werke von außen gekommen. Ein in Stabiae gefundenes, nach Neapel übergeführtes Wandgemälde stellt ein junges Mädchen dar, das in einem Bauer gefangene Amoretten feilbietet. Thorwaldsen übertrug zunächst dieses Motiv in seinen noch viel zarteren und anmutsvolleren Reliefstil (Abb. 52), und später mag ihm auch diese Darstellung noch zu grobsinnlich vorgekommen sein, weshalb er auf dem Relief „die Alter der Liebe“ die holde Psyche mit dem Amt der Verkäuferin betraute.

Mit richtigem Instinkt hat Lange empfunden, daß dieses Relief eine Art Glaubensbekenntnis des Meisters gewesen ist, das noch durch zahlreiche andere Zeugnisse seines Schaffens tiefer begründet wird. Das „Eigentliche im Leben“, das nach Thorwaldsens Meinung den Ausschlag giebt, ist die Liebe. „Amor ist nicht allein der Schelm und der Verzug in dem olympischen Idyll oder der unartige Junge auf der Erde, dem alten Anakreon gegenüber (Abb. 54); er ist der große oder kleine Triumphator über Götter und Menschen. Er legt Trophäen von allen den großen und starken Göttern unter seine Füße; er reitet auf dem Adler des Jupiter durch die Luft und auf dem Delphin durch das Wasser, er macht den Cerberus zahm, und der Löwe leckt ihm den Fuß (es sind die vier Reliefs: Amors Weltherrschaft, Abb. 55—58). Die Parzen spinnen den Faden des Lebens; aber eigentlich ist es doch Amor, der ihn im Verein mit Hymen spinnt (Abb. 59). Nemesis führt offiziell als Jupiters Sekretär das Weltenprotokoll; aber in irgend einem geheimen Gemach des Olymps ritzt Amor mit seinem Pfeil die Gesetze der Welt auf die Tafel vor Jupiters Thron (Abb. 60). Als Freund Hygieias verleiht er der Heilkunde die rechte Kraft (Abb. 61); er ist der Wundermacher, der, über das Meeresufer dahinschwebend, aus dem unfruchtbaren Sand Blumen hervorlockt; er ist die Harmonie, die nach den Gesetzen der Schönheit die

bunten Muschelschalen auf ihrer Schnur ordnet. Er ist der „Funke“, seine Fackel entzündet sogar „tote, kalte Felsblöcke.“ Von der Macht Amors über den Olymp zeugt auch das Relief, worauf der kleine Gott sich mit dreisten Schritten dem Throne Jupiters naht und von dem allmächtigen Vater verlangt, daß er die Rose zur Königin der Blumen ernenne (Abb. 62). Daß das Netzespinnen sein Hauptgewerbe ist (Abb. 63), Tochter der Anna Maria Magnani, gehabt hatte, findet sein höchstes Vergnügen daran, Amor in allen Situationen, als Kind allein und bei kindlichen Spielen, darzustellen (Abb. 67—70). Es ist wirklich wahr, was Lange aus seinen Studien als letzte Summe unserer Kenntnis von Thorwaldsens Gefühlen gewonnen hat, daß das Erotische in seiner Kunst, das durch Amor vertreten wird, „nicht aus einem brennenden Herzen,



Abb. 71. Das Löwendenkmal in Luzern.

und daß Erato sich ihm liebevoll zuneigt, während sie singt und das Saitenspiel rührt (Abb. 64), ist bei der Allmacht Amors selbstverständlich. Er ist immer der schmeichelnde und stets siegreiche Knabe. Wo er aber selbst als Liebhaber auftritt, ist er so kühl wie Thorwaldsen selbst. Der Psyche gegenüber spielt er nur die Rolle des zaghaften schnell zurückgeschreckten Liebhabers (Abb. 65 und 66). Amor ist bei Thorwaldsen immer nur das Kind. Dieses versteht und begreift er, und er, der wohl nur wenig Freude an dem einzigen Kinde, das er besaß, an einer sondern aus einem kühlen Kopfe, aus einer erfahrenen und tiefblickenden Intelligenz“ stammt.

Wir haben hier alles, was Amor in Thorwaldsens Kunst bedeutet, zusammengefaßt, weil Amor seit dem Jahre 1819, wo sich Thorwaldsen zum erstenmale von Rom losriß, in sein Leben nicht mehr eingegriffen hat. Als er am 14. Juli Rom verließ, hatte er sich sogar der Fessel entledigt, die seine Ruhe stets bedrohte. Er hatte sich, anscheinend in freundschaftlicher Weise, mit Anna Maria auseinandergesetzt,

indem er freilich die Sorge für ihr ferneres Leben und namentlich für das seines Töchterchens übernahm, das auch in seinem Testament reichlich bedacht wurde.

Obwohl Thorwaldsens Reiseziel seine Vaterstadt Kopenhagen war, wo man seine Ankunft mit Sehnsucht erwartete, führte ihn eine im Jahre 1818 übernommene Pflicht zunächst nach Luzern. Ein dort wohnender Patriot, der Kommandant Pfyffer, hatte als ehemaliger Offizier der Schweizergarde, die am 10. August 1792 die königliche Familie von Frankreich bei dem Tuileriensturm zu verteidigen suchte, ihre Treue aber zum größten Teil mit dem Leben bezahlte, den Beschluß gefaßt, in seinem Garten bei Luzern, dem heute weltbekannten „Löwengarten", ein Denkmal für die Gefallenen zu errichten. Diese Absicht wurde bald in der ganzen Schweiz mit Jubel begrüßt. Man dachte nicht mehr daran, daß die Söhne Helvetiens in fremdem Solde, also durch eigene Schuld, gefallen waren, sondern man wollte die Heldenthat an sich feiern. Als die nötigen Geldmittel beisammen waren, wurde Thorwaldsen durch den schweizerischen Gesandten in Rom ersucht, die Ausführung des Denkmals zu übernehmen. Er entwarf zunächst eine Skizze, die einen todwunden, über dem Wappenschilde Frankreichs zusammengebrochenen Löwen darstellt, der noch im Sterben mit der einen Pranke das Wahrzeichen der Bourbonen schützt. Danach wurde von einem Schüler Thorwaldsens Bienaimé ein Modell in großem Maßstabe ausgeführt, das der Meister selbst überging und verbesserte. Nach dem Gipsabguß, der nach Luzern geschickt wurde, sollte das Denkmal in Bronze gegossen werden. Als Thorwaldsen aber in Luzern den Aufstellungsort besichtigte, riet er davon ab. Der natürliche Fels bot das beste Material. Es wurde zunächst eine zehn Meter hohe Nische vertieft und gewölbt, und dann meißelte der Schweizer Bildhauer Lucas Ahorn den Löwen in entsprechender Größe nach dem Modell Thorwaldsens aus dem Felsen heraus (Abb. 71). So entstand ein Denkmal, das unter den monumentalen Schöpfungen Thorwaldsens einzig dasteht: in einer romantischen Umgebung, inmitten einer üppigen Natur, die von Jahr zu Jahr das Bildwerk immer stärker mit Sträuchern und Pflanzen umgiebt, die aus dem herabrieselnden Wasser ihre Nahrung ziehen. Die beständige Feuchtigkeit, die in der kleinen Schlucht herrscht, hat natürlich die Ver-



Abb. 72. Ruhender Löwe.



Abb. 73. Kopernikus-Denkmal in Warschau.

witterung des Denkmals beschleunigt, und es ist deshalb schon mehrfach eine Erneuerung angeregt worden. Wir finden aber, daß gerade in diesem allmählichen Verschwimmen der Formen ein großer Reiz von Romantik liegt, den sonst wenige Schöpfungen Thorwaldsens enthüllen, und die unbestimmt gewordenen Einzelheiten machen es dem Beschauer, der sich an eine gründliche Naturanschauung gewöhnt hat, weniger empfindlich, daß dieser Löwe ein abstraktes Tier ist, das in der Wirklichkeit nicht seinesgleichen findet. Wie wir schon früher erwähnt haben, hatte Thorwaldsen, der bis dahin noch keinen wirklichen Löwen gesehen hatte, wie immer, wenn er in Verlegenheit geriet, seine Muster aus der unerschöpflichen Fundgrube der alten Kunst hervorgezogen.

Als er während seiner ersten Reise nach Dänemark und Deutschland wirkliche Löwen zu sehen bekam, versäumte er gewiß nicht, Skizzen danach zu machen oder sich doch wenigstens ihre Körperbildung ins Gedächtnis einzuprägen, wie denn überhaupt Thorwaldsen als Künstler stets mehr Gedächtnis- als Modellmensch gewesen ist. Er hat später auch einen Löwen „nach der Natur" in großem Maßstabe ausgeführt, und zwar nach einem schönen Modell, das er im Anfang der zwanziger Jahre in einer Menagerie in Rom vorfand. Dieser Löwe sollte das Fußgestell einer Statue des Fürsten Schwarzenberg bilden, die dem Künstler von dem Kaiser von Österreich aufgetragen worden war, die aber aus unbekannten Gründen nicht zur Ausführung gekommen ist. Sehr groß ist der Unterschied dieses Löwen (Abb. 72) von dem Luzerner Löwen nicht. Der Kopf und die Löwenmähne sind sogar noch stärker stilisiert, und in den Pranken und im Hinterleibe ist auch nicht viel mehr Natur zu finden. Thorwaldsen war bereits so sehr von der Antike gesättigt, daß ihm die Natur als etwas Untergeordnetes erschien, und als ihm während seines Aufenthalts in Kopenhagen ein Auftrag religiösen Inhalts in großem



Abb. 74. Fürst Josef Poniatowski.

Stile zu teil wurde, kam er nicht in die geringste Verlegenheit, weil er von der Allgemeingültigkeit der Antike für alle Stoffkreise der bildenden Kunst aufs tiefste durchdrungen war.

Nachdem die Feste und Ehrungen vorübergegangen waren, mit denen man Thorwaldsen nach seiner Ankunft in Kopenhagen am 3. Oktober 1819 überschüttet hatte, traten praktische Zwecke in den Vordergrund. Man wollte sehr vieles von ihm haben, und er verzettelte seine Zeit auch in vielen Kleinigkeiten (Büsten für die königliche Familie und dergleichen mehr). Etwas kam aber doch zu stande, der Vertrag über die plastische Ausschmückung der Frauenkirche, die in Thorwaldsens Schaffen einen hervorragenden Platz einnimmt und die eines seiner Meisterwerke, den segenspendenden Christus, gereift hat. Anfangs lautete der Auftrag nur auf eine Giebelgruppe, die Predigt Johannes des Täufers in der Wüste, eine kolossale Christusstatue und die zwölf Apostel, die im Innern der Kirche aufgestellt werden sollten. Allmählich wurde die Aufgabe immer mehr erweitert, und schließlich that Thorwaldsen noch einiges auf eigene Kosten hinzu, um die Ausschmückung in allen Teilen übereinstimmend zu machen. Die Ausführung aller dieser Figuren und Gruppen geschah erst in



Abb. 75. Graf Potocki.
Grabstatue in der Kathedrale zu Krakau.

späteren Jahren in Rom. Am 11. August 1820 verließ Thorwaldsen Kopenhagen und ging über Berlin und Dresden nach Warschau, wo er eine wichtige geschäftliche Angelegenheit zu erledigen hatte. Schon im Jahre 1817 war ihm der Auftrag erteilt worden, ein Reiterstandbild des Fürsten Poniatowski für Warschau auszuführen, und da eine persönliche Besprechung mit dem Komitee notwendig geworden war, mußte er nach Warschau reisen, wo die Einzelheiten erledigt wurden. Zugleich wurde ihm in Warschau noch ein anderer Auftrag zu teil. Die königliche Gesellschaft der Freunde der Wissenschaften und der schönen Litteratur hatte beschlossen, dem großen Kopernikus, der von den Polen als Landsmann in Anspruch genommen wurde, ein Denkmal auf dem Universitätsplatze zu errichten. Auch dazu war Thorwaldsen, obwohl diese Aufgabe seinem Wesen völlig fern lag, bereit, weil er so leicht keinen Auftrag ablehnte. Wie es aber seine Art war, verschob er nach seiner Rückkehr nach Rom die Ausführung dieser Aufträge von Jahr zu Jahr, und die Folge waren lebhafte Mahnbriefe des polnischen Komitees, in denen das beleidigte Nationalgefühl zu leidenschaftlichem Ausdrucke kam. Die Kopernikusstatue (Abb. 73) wurde zuerst fertig. Aber der Absendung der Figur nach Warschau stellten sich so viele Hindernisse in den Weg, daß die Enthüllung erst am 11. Mai 1830 stattfinden konnte. Wie Lange richtig herausgefühlt hat, ist die sitzende Figur des großen Entdeckers unseres Weltsystems nichts anderes als die Umwandlung einer antiken Musengestalt in einen sinnenden Mann, dessen geschichtliche Persönlichkeit nur leicht durch den Mantel über der antiken Gewandung angedeutet wird. Bei dem Reiterdenkmal des Fürsten Poniatowski, der in der Schlacht bei Leipzig seinen Tod in den Fluten der Elster gefunden hat, wollte Thorwaldsen einmal auch seinen geschichtlichen Sinn stärker bekunden. Aber sein erster Vorschlag, den Fürsten in polnischer Nationaltracht in dem Augenblick darzustellen, wo er seinem Rosse die Sporen zum Sprung in den Fluß giebt, fand nicht die Zustimmung des Komitees, und so wurde aus dem kühnen Polen ein römischer Feldherr, der in ruhiger Kommandohaltung auf seinem langsam vorwärts schreitenden Rosse sitzt. Für solche römische Reiterstatuen gab es damals nur ein klassisches Vorbild: die des Kaisers Marc Aurel auf dem Kapitolsplatze, und diese hat Thorwaldsen für den Fürsten Poniatowski so gründlich benutzt, daß eigentlich nur der Kopf mit seiner veränderten Haltung sein geistiges Eigentum ist. Die Änderungen in der Gewandung und in der Zäumung und Sattelung des Pferdes sind nur rein formal. Wir können dieses Werk des Meisters nur nach dem im Thorwaldsenmuseum aufbewahrten Gipsmodell (Abb. 74) wiedergeben. Als das Denkmal endlich im Jahre 1830 im Bronzeguß vollendet war und der Enthüllung harrte, war durch den polnischen Aufstand die politische Lage völlig verändert worden. Nach Niederwerfung des Aufstandes wollte die russische Regierung die Aufstellung des Denkmals eines polnischen Nationalhelden nicht dulden, und

der Bronzeguß verschwand. Wo er geblieben ist, ist erst im Jahre 1893 wieder bekannt geworden. Nach der glaubwürdigsten der Überlieferungen, die bis dahin über das Schicksal des Denkmals in die Öffentlichkeit gedrungen waren, sollte der General Paskiewitsch, der Eroberer von Warschau, das Standbild, nachdem er den Reiter in einen heiligen Georg hatte umwandeln lassen, auf seinem Landgute im Gouvernement Mohilew aufgestellt haben, und es ist wirklich auch in dem genannten Jahre im Besitz eines seiner Erben, des Fürsten Paskiewitsch-Eriwanski, in Schloß Homel bei Minsk entdeckt worden.

Von Warschau begab sich Thorwaldsen zu Ende des Oktobers 1820 zunächst nach Krakau, wo er ebenfalls persönlich über einen Auftrag zu verhandeln hatte, der ihm 1816 erteilt worden war. Die Gräfin Potocka hatte bei ihm ein Mausoleum für ihren Gemahl bestellt, der im Jahre 1811 als polnischer Oberst im Alter von 22 Jahren gestorben war. Das etwas phantastische Projekt der Gräfin fand nicht den Beifall Thorwaldsens, und bei seiner Anwesenheit in Krakau gelang es ihm auch, die Gräfin zu einer Vereinfachung ihres Planes zu bewegen. Zuletzt lieferte er nur die Statue des jungen Grafen, die in einer Kapelle der Kathedrale von Krakau aufgestellt wurde (Abb. 75). Wenn Thorwaldsen auch hier wieder mit vollen Händen aus den Schätzen der Antike geschöpft hat, so geschah es ausnahmsweise nicht aus eigenem Antrieb. Er hätte sehr gern die malerische polnische Kriegertracht gewählt; aber hier war ihm ausdrücklich vorgeschrieben worden, sich für den jungen Offizier die Statue des Apollo vom Belvedere zum Vorbild zu nehmen. Sehr streng hat er sich nicht daran gehalten. Die Figur des jungen Helden, der die Linke auf den Griff seines Schwertes stützt, hat im Gegenteil einen viel stärkeren selbständigen, fast energischen Charakter als die Mehrzahl der Porträtstatuen des Meisters. Soviel heldenhafte Kraft, soviel trotzige Unbeugsamkeit finden wir nur noch in einem einzigen Bildwerk aus des Künstlers späterer Zeit verkörpert, in der Statue eines römischen Kriegers, der erhobenen Hauptes, mit der linken Faust den Schwertgriff umklammernd, jedem Verhängnis kühn entgegenblickt (Abb. 76). Wir denken dabei an Mucius Scävola, an Marcus Curtius und an den



Abb. 76. Ein römischer Krieger.

Todesschwur des Decius. Daneben ist der jugendliche Herkules, an den sich Thorwaldsen auch einmal und zwar als Greis, ein Jahr vor seinem Tode, herangewagt hat, unter seinen Händen ein täppischer, schwerfälliger Bursche geworden, dessen kolossale Fleischmassen gar nicht die Kraftentwickelung des Löwentöters vermuten lassen (Abb. 77).

Von Krakau ging Thorwaldsen nach Troppau, wo damals ein Fürstenkongreß stattfand und er vom Kaiser Franz den Auftrag zu dem Schwarzenbergdenkmal erhielt, für das nur der oben erwähnte Löwe ausgeführt wurde, und zuletzt nach Wien. Dort brachte er drei Wochen zu, und er wäre noch länger geblieben, wenn ihn nicht die Nachricht von einem Unfall in einem seiner Ateliers nach Rom zurückgerufen hätte. Am 16. Dezember 1820 traf er dort wieder ein, und nachdem er ein zu seinen Ehren veranstaltetes Fest, an dem auch der Kron-



Abb. 77. Herkules.

prinz Christian von Dänemark teilgenommen, überstanden hatte, machte er sich mit glühendem Eifer an die übernommenen Arbeiten, von denen ihn die für die Frauenkirche in Kopenhagen besonders reizten, weil sie ein für ihn neues Gebiet betrafen.

Über Thorwaldsens innere Stellung zum Christentum, insbesondere zu dem vom Vater ererbten Bekenntnis, dem Protestantismus, sind schon viele Untersuchungen gemacht worden. Sie sind aber alle unfruchtbar, weil Thorwaldsen sich selbst niemals darüber geäußert hat. Lange meint zwar, daß Thorwaldsen im Grunde doch mehr als Christ denn als Grieche dachte. „Aber," so fügt er einschränkend hinzu, „für einen Mann, der so gestellt ist, wie er, wirken die christlichen Traditionen und seine Beschäftigung mit dem Altertum gegenseitig bestimmend und gegenseitig reinigend. Die unauflöslichen, dogmatischen Bestandteile beider Richtungen fallen zu Boden; die reinen und klaren Bestandteile bleiben zurück." Viel schneller als auf diesem Umwege werden wir vielleicht der Wahrheit nahe kommen, wenn wir sagen, daß Thorwaldsen — bewußt oder unbewußt — ein charakteristischer Vertreter des Goetheschen Sinnspruchs war: „Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, hat auch Religion; wer jene beiden nicht besitzt, der habe Religion." Es ist wahrscheinlich, daß Thorwaldsen keine tief aus dem Innern quellende Religiosität besaß; diese Eigenschaft befähigte ihn aber gerade, beiden Konfessionen mit der gleichen wohlwollenden Neutralität gegenüberzutreten. Vielleicht hat gerade die vornehme, objektive Ruhe, mit der er seine religiösen Gestalten für die Frauenkirche erfüllte, dazu beigetragen, daß er schließlich doch alle Hindernisse überwand, die ihm später bei der Ausführung des Grabdenkmals für Papst Pius VII in der Peterskirche in den Weg gestellt wurden.

Zur Ausführung der Apostelstatuen für die Frauenkirche nahm er die Mitwirkung seiner Schüler, die nach seinen kleinen Skizzen die großen Modelle anzufertigen hatten, stark in Anspruch. Bisweilen täuschte er sich in der Wahl der ausführenden Kraft. So mußte er z. B. das Modell zum Apostel Paulus, das dem damit betrauten Schüler mißglückt war, selbst ausführen, während anderseits dem Bildhauer Bienaimé die Statue des Petrus so vortrefflich gelang, daß sie sich dem Paulus des Meisters ebenbürtig an die Seite stellen darf (Abb. 78 und 79). Sie sind die Krone der ganzen Reihe, die etwa um 1825 vollendet dastand (Abb. 80—89). Thorwaldsen hielt sich in der Komposition der Skizzen im großen und ganzen an die Überlieferung, indem er die einzelnen Apostel einerseits durch ihre Attribute, andererseits durch das Alter charakterisierte, das ihnen die altchristliche und die mittelalterliche Legende zuerteilt hatte. Seinen eigenen künstlerischen Anteil beschränkte er auf eine würdige Anordnung der Gewänder in antikisierendem Stil, sodaß die Apostel wenigstens in ihrer äußeren Erscheinung einen würdigen Chorus um die erhabene Gestalt ihres Herrn und Meisters bilden. Die kolossale Christusstatue behielt


Abb. 78. Paulus.


Abb. 80. Johannes.

Thorwaldsen sich ganz allein vor, und dabei gelang ihm der große Wurf, zu dem er freilich schon einige Vorstudien in den 1820 entstandenen Reliefs der Stiftung der Taufe und der Einsetzung des heiligen Abendmahles gemacht hatte (Abb. 90 und 91), die in den Seitenschiffen der Frauenkirche in Kopenhagen einen Platz erhalten haben. Auf beiden Reliefs fällt zunächst die eigenartige Auffassung und Anordnung auf. Bei der Taufe hat der Künstler freilich nur seine alten Mittel gebraucht, indem er durch die Einführung idyllischer Gruppen, die einen vollkommen antiken Charakter haben, von


Abb. 79. Petrus.


Abb. 81. Jakobus der ältere.



Abb. 82. Judas Thaddäus.



Abb. 84. Simon Zelotes.

dem Herkommen äußerlich abwich. Bei der Einsetzung des Abendmahls ist aber der protestantische Geist über Thorwaldsen gekommen. Christus erscheint hier als der Stifter und Priester einer neuen Gemeinde, die sich gläubig zu seinen Füßen niederwirft. Wenn nicht die Gestalt des heimlich davonschleichenden Judas wäre, so hätte die ganze Darstellung, der geschichtlichen Nebenumstände entkleidet, eine rein symbolische, für alle Zeiten gültige Bedeutung. Aber auch in dieser Fassung des Reliefs empfindet man, daß hier zum erstenmale seit der Reformation ein neues Glaubensbekenntnis zu ent-



Abb. 83. Andreas.



Abb. 85. Jakobus der jüngere.



Abb. 86. Bartholomäus.



Abb. 88. Philippus.

schiedenem, allgemeinverständlichem künstlerischen Ausdruck gekommen ist. Christus immer in eigener Person, der sich den Trostbedürftigen naht, Gottesdienst, aber kein Kirchendienst, und als Thorwaldsen diese Empfindung am höchsten gesteigert hatte, erwuchs die Statue des weit die Arme ausbreitenden Erlösers, der der Menschheit das Evangelium der Humanität verkündet: „Kommt her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid!" (Abb. 92.) Mit großer, innerer Begeisterung hatte Thorwaldsen die Aufträge für die Frauenkirche nicht übernommen; aber es reizte ihn eben



Abb. 87. Thomas.



Abb. 89. Matthäus.



Abb. 90. Stiftung der Taufe.

die Abwechselung, vielleicht auch die Sucht, mit seinen römischen Nebenbuhlern auch auf diesem Gebiete zu wetteifern, und zuletzt wurde ihm die Behandlung religiöser Gegenstände ebenso geläufig wie die mythologischer und geschichtlicher Motive. Auch zu seinem religiösen Meisterwerke, der Christusstatue ist er erst auf Umwegen gekommen. Nach verschiedenen noch erhaltenen Zeichnungen und Skizzen in Gips, nach den oben erwähnten Vorarbeiten kam ihm eine plötzliche Offenbarung, nicht eine himmlische, nicht eine aus dem Innern entsprossene Eingebung, sondern eine jener Beobachtungen an der menschlichen Körperhaltung, aus denen die meisten seiner Bildwerke herangereift sind. Seitdem Thorwaldsen die „Hoffnung" geschaffen hatte, war die direkt nach vorn gerichtete Haltung einer Figur sein plastisches Ideal geworden, das er nach Bedarf oder, wenn es die Situation erlaubte, nur wenig umgestaltete. Aus diesen Erwägungen ist auch, wie er seinem Freunde Kästner erzählt hat, die Christusfigur entstanden. „Simpel muß so eine Figur sein," sagte er, „denn Christus steht über Jahrtausenden. Dies ist die ganz gerade stehende menschliche Figur," fuhr er fort, sich mit herabhängenden Armen ohne jegliche Bewegung, ohne allen Ausdruck aufrecht stellend. Dann entfernte er mit einer gelinden Bewegung die Arme und die beiden offenen Hände mit leicht gekrümmten Ellenbogen vom Körper und sagte: „Kann eine Bewegung einfacher sein, als die meine jetzt ist? Und dabei drückt sie aus, daß Christus die Menschen liebt und sie umarmt, so wie ich mir seinen Hauptcharakter gedacht habe." Wie Kästner dieser Erzählung noch hinzufügt, zeigte seine Miene dabei den Ausdruck höchster Befriedigung; aber sein Ausdruck war milde und frei von allem Stolz.

Trotzdem hatte er Ursache dazu, da ge-



Abb. 91. Stiftung des heiligen Abendmahls.



Abb. 92. Christus. In der Frauenkirche zu Kopenhagen.



Abb. 93. Der Taufengel. In der Frauenkirche zu Kopenhagen.

rade seine drei ersten religiösen Statuen, der Christus und die Apostel Paulus und Petrus, die 1822 in seiner Werkstätte fertig zur Besichtigung standen, zwar viele Anfeindungen erfuhren, aber auch so viele Bewunderer fanden, daß Thorwaldsen einem Freunde in seiner bescheidenen, schlichten Art schreiben konnte, diese drei Statuen hätten das Glück gehabt, „allen hiesigen Kunstkennern zu gefallen.“ Auch in Dänemark fanden die christlichen Bildwerke Thorwaldsens, nachdem die erste Überraschung über die völlig von der Überlieferung abweichende Darstellung des Abendmahls überwunden war, solchen Anklang, daß der Plan der Ausschmückung der Frauenkirche immer mehr erweitert wurde und daß schließlich ein Komitee zusammentrat, das alle religiösen Werke Thorwaldsens in der Kirche vereinigt sehen wollte. Der Meister selbst hat, wie es seine Gewohnheit war, manches dazu aus eigenen Mitteln beigesteuert. So ist z. B. der Taufengel (Abb. 93) sein Geschenk. Er hatte ihn — in anderer Stellung — schon 1823 komponiert; aber ein Engländer bestellte die Marmorausführung, und die Frauenkirche erhielt dafür in dem nunmehr knieend dargestellten Engel eine edlere Schöpfung. Außer der Giebelgruppe mit der Predigt Johannes des Täufers, den großen Statuen und den bereits erwähnten Reliefs der Taufe und des Abendmahls erhielt die Frauenkirche, wenn auch nicht aus Thorwaldsens Hand, so doch nach dessen Skizzen das Relief mit Christi Einzug in Jerusalem über dem Haupteingang, dann das Relief der christlichen Liebe (Charitas, Abb. 94) links vom Eingang und das des Schutzengels eines Kindes über dem Almosenbecken zur Rechten (Abb. 95) und im Inneren oberhalb der Christusstatue ein 22 Meter langes Relief mit der figurenreichen Kreuztragung Christi. Auch die Medaillons mit den schwebenden, von ihren Symbolen getragenen Gestalten der vier Evangelisten gehören zu diesen mehr dekorativen Arbeiten, die aus den Aufträgen für die Frauenkirche hervorgegangen sind (Abb. 96—99).

Im Jahre 1823 wurde dem Meister, gerade als er an dem Taufengel arbeitete, eine Auszeichnung zu teil, die ihn mit hoher Freude erfüllte, die ihm später aber auch



Abb. 94. Die christliche Liebe. In der Frauenkirche zu Kopenhagen.

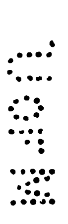
viel Neid und Haß eintrug. Der Kardinal Ercole Consalvi, ein treuer Freund und Anhänger des Papstes Pius VII, der auch bei den Römern sehr populär war, hatte den Entschluß gefaßt, dem Papste, der im Gegensatz zu den meisten seiner Vorgänger keine Schätze gesammelt hatte, aus eigenen Mitteln ein Denkmal in der Peterskirche setzen zu lassen. Er hatte in seinem Testament bestimmt, daß Canova oder, im Falle daß dieser früher sterben sollte, Thorwaldsen die Ausführung übernehmen sollte. Da nun Canova 1822 starb und Papst Pius VII ihm bald darauf im Tode folgte, wurde die Angelegenheit so dringlich, daß der Kardinal im November 1823 Thorwaldsen zu sich kommen ließ und ihm persönlich den Auftrag erteilte, zu dessen materieller Sicherung er 20000 Scudi im Leihhaus in Rom niederlegte. Daß einem Protestanten diese Ehre zu teil wurde, rief natürlich den lebhaftesten Zorn der italienischen Künstler hervor. Aber alle ihre Angriffe und Intriguen nutzten nichts. Aus dem einen Auftrage wurden sogar deren zwei. Als nämlich auch der Kardinal am 24. Januar 1824 gestorben war, traten seine Freunde zusammen, um dem Verstorbenen, der sich als Diplomat große Verdienste um die Erhaltung der weltlichen Macht des Papstes erworben hatte, ein Denkmal im Pantheon zu errichten, wo das Herz des Kardinals beigesetzt worden war. Thorwaldsen erhielt auch diesen Auftrag, und schon am 17. September 1824 konnte das Grabmal, das nur aus der Büste des Verstorbenen und einem Sarkophage mit einem auf die staatsmännische Thätigkeit des Verstorbenen bezüglichen Relief besteht, eingeweiht werden. Die Vollendung des Papstdenkmals, für das Thorwaldsen drei Skizzen anfertigen mußte, zog sich jedoch bis zum Jahre 1831 hin, wo es endlich seinen Platz in der Peterskirche erhielt. Alle Intriguen und Hindernisse wurden schließlich durch den Papst Leo XII selbst, den Nachfolger Pius' VII, beseitigt, der auch den Ausschlag gab, als im Jahre 1825 konfessionelle Bedenken gegen die Wahl Thorwaldsens zum Präsidenten der Akademie von San Luca erhoben wurden. Man machte geltend, daß der Präsident von



Abb. 95. Der Schutzengel. In der Frauenkirche zu Kopenhagen.

San Luca verpflichtet wäre, bei gewissen Feierlichkeiten dem katholischen Gottesdienste beizuwohnen. Darauf fragte der Papst: „Ist es einem Zweifel unterworfen, daß Thorwaldsen der größte Bildhauer ist, den wir zur Zeit in Rom haben?" Und als ihm mit Nein geantwortet wurde, entschied der Papst, indem er zugleich einen Ausweg bei etwaigen Verlegenheiten angab, mit den Worten: „Die Wahl kann ebenfalls nicht zweifelhaft sein, und er muß zum Präsidenten ernannt werden. Nur wird es solche Augenblicke geben, wo er dafür sorgen muß, daß er unpäßlich wird." Daraufhin wurde Thorwaldsen am 16. Dezember 1825 mit Stimmenmehrheit auf die übliche Zeit von drei Jahren gewählt.

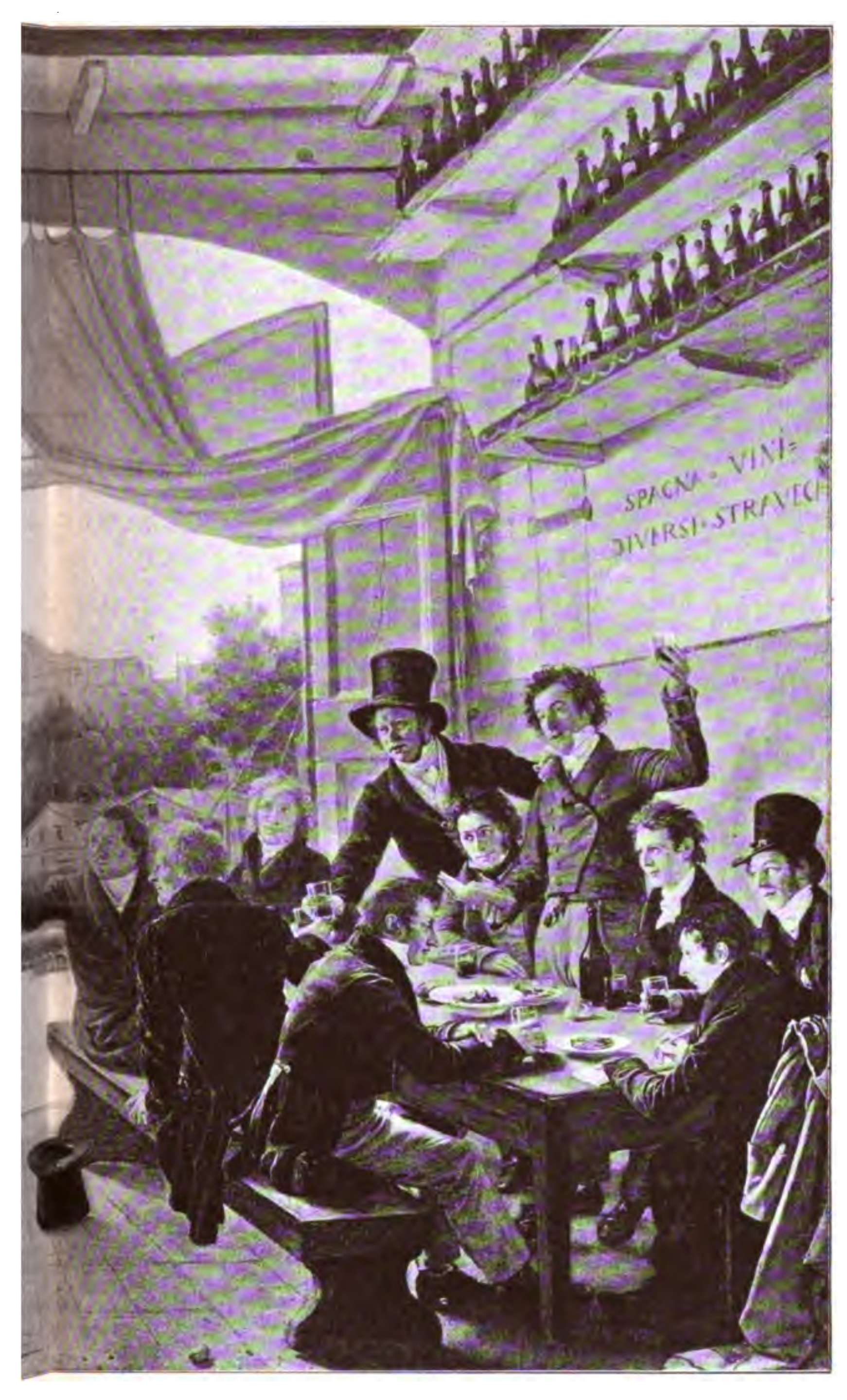
Das Grabmal Pius' VII in der Capella Clementina der Peterskirche schließt sich in seiner Komposition im großen und ganzen an den für die Papstgräber in dieser Kirche herkömmlichen Typus an (Abb. 100). Über der Eingangsthür zum Mausoleum thront der Papst mit der Gebärde des Segenspendenden, und zu seinen beiden Seiten sitzen auf niedrigen Sockeln der Genius der Zeit und der Genius der Geschichte, zwei Engelsfiguren, die Thorwaldsen in großer Hast entworfen hatte, als das Grabmal bereits fertig war, sich aber bei seiner Aufstellung eine Leere in der umgebenden Architektur bemerklich machte. Auf die Figur des Papstes, namentlich auf dessen Kopf hat er jedoch den größten Fleiß verwendet und noch größeren auf die beiden kolossalen Statuen der Kraft und der Weisheit, die auf hohen Postamenten rechts und links vom Eingang zum Mausoleum gleichsam die Grabeswacht halten. Es sind die üblichen Huldigungen in Gestalt allegorischer Figuren, die seit dem XV. Jahrhundert in Italien keinem Papst, keinem Dogen, überhaupt keinem Manne, der das Geld zur Errichtung eines großen Grabmals in einer Kirche besaß, versagt wurden. Niemand fragte darnach, ob die also nach ihrem Tode Gefeierten die ihnen in Marmor und Erz beigegebenen Tugenden auch wirklich besessen und geübt hatten. Papst Pius VII besaß



Don Raffaelle Anglada, Wirt auf Ripa grande.

Kronprinz Ludwig von Bayern im Kü

(Nach dem Gemälde von F. Catel i



Kronprinz Ludwig. Thorwaldsen. Von Klenze. Graf Seinsheim. Wagner, Maler. Veit, Maler. Prof. Ringseis. Schnorr, Maler. Oberst Freiherr v. Gumppenberg. Catel, Maler.

Künstlerkreise zu Rom am 29. Februar 1824.

(... in der Neuen Pinakothek zu München.)



wenigstens die Kraft in der Form einer hartnäckigen Zähigkeit und eines geduldigen Märtyrertums, und die Weisheit übte an seiner Stelle der Kardinal Consalvi. Thorwaldsen konnte demnach mit ruhigem Gewissen diese beiden Statuen bilden, in der Überzeugung, daß er sich nicht zum Diener einer übertriebenen Schmeichelei erniedrigte. Und Aufrichtigkeit und Schlichtheit sind auch der Grundcharakter der beiden Figuren, die durch ihre wahrhaft antike Einfachheit und Reinheit des Stils einen erfreulichen Kontrast zu den vielen schwülstigen Phrasen der Plastik bilden, mit denen die Peterskirche reichlich angefüllt ist. Dieses Grabmal ist zugleich der Abschluß einer Epoche der Kunst. Nach Thorwaldsen ist niemand mehr gekommen, der ihn übertroffen hat, und es scheint, daß die Hüter der Peterskirche für einen großen Aufwand zu Papstgräbern kein Geld mehr übrig haben. —



Abb. 96. Evangelist Matthäus.

Allmählich war aus dem Bildner mythologischer Gestalten ein Monumentalbildhauer in großem, historischem Stile geworden. Man hatte sich daran gewöhnt, Thorwaldsen alles zuzutrauen, und er war nicht der Mann, dieses ihm von allen Seiten dargebrachte Vertrauen zu täuschen. Er ging sogar so weit, sich seines antikisierenden Stils, wenigstens obenhin, zu entäußern und der geschichtlich-romantischen Richtung, die etwa um 1830 in Europa in allen litterarischen und künstlerischen Angelegenheiten zur Herrschaft kam, seine Zugeständnisse zu machen. Einen wesentlichen Anteil an dieser Umwandlung Thorwaldsens hatte Kronprinz Ludwig von Bayern, der am 19. Oktober 1825 den Thron bestiegen hatte. Im Februar des Jahres



Abb. 97. Evangelist Markus.



Abb. 98. Evangelist Lukas.

1824 war er zuletzt in Rom gewesen und hatte sich, als einer von den Lustigsten und Lebensfreudigsten, an den Zusammenkünften der deutschen Künstler in der spanischen Osteria auf Ripa grande beteiligt. An seiner Seite mußte immer „sein“ Thorwaldsen sitzen, und sein Platz am obersten Ende des langen Tisches war durch einen falschen Bajocco gekennzeichnet worden, den man darauf genagelt hatte. Ein Bild des Malers Franz Catel in der Neuen Pinakothek in München (s. das Einschaltbild) schildert eine dieser lustigen Kneipereien am 29. Februar 1824, wobei der Kronprinz mit energischer Handbewegung den Wirt zu schnellerer Versorgung des Zecherkreises auffordert.

In diesem Verkehr wurde nichts geändert, nachdem der Kronprinz König geworden war. Er hatte in Rom die Villa Malta gekauft, und zu Anfang des Jahres 1829 brachte er wieder einige Wochen in der Stadt zu, an die sich die schönsten Erinnerungen seines Lebens knüpften. Besonders vertraut, herzlich und zwangslos war sein Umgang mit Thorwaldsen, den er oft zum Mittagsessen einlud, und eines Tages trat der König in sein Atelier und steckte dem überraschten Künstler das Kommandeurkreuz des Ordens der bayerischen Krone mit den Worten an die Brust: „Den Soldaten zeichnet man auf dem Schlachtfeld, den Künstler unter seinen Werken aus.“ Um diese Zeit war Thorwaldsen gerade mit einer Arbeit fertig geworden, die den König Ludwig, neben der Vollendung seiner Adonisstatue, ganz besonders interessiert hatte, mit einer Grabstatue für den Schwager des Königs, den Prinzen Eugen von Beauharnais, den früheren Vicekönig von Italien, der nach dem Sturze Napoleons den Titel Herzog von Leuchtenberg erhalten



Abb. 99. Evangelist Johannes.



Abb. 100. Grabmal des Papstes Pius VII. in der Peterskirche zu Rom.



Abb. 101. Herzog Eugen von Leuchtenberg. Grabmal in der Michaelskirche in München.

hatte. Im Kreise der Marschälle und Generale, die Napoleon umgaben, war er ein weißer Rabe gewesen: ein edler, uneigennütziger Charakter, eine sympathische Persönlichkeit, ein Mann, der jede Gewaltthat verabscheute und für Kunst und Künstler ein warmes Herz und ein feines Verständnis besaß. Schon im Jahre 1824 hatte die Witwe des Herzogs, die Schwester Ludwigs von Bayern, Thorwaldsen den Auftrag zu der Grabstatue erteilt, die in einem von Klenze entworfenen Mausoleum in der Michaelskirche ihren Platz finden sollte. Thorwaldsen entwarf die Skizze, in der der General Napoleons selbstverständlich in der Tracht eines homerischen Helden erschien, und danach sollte Tenerani, sein Lieblingsschüler, die Figur im großen ausführen. Die Arbeit wurde aber verschleppt, und schließlich mußte Thorwaldsen das Ganze allein vollenden, was noch zu einem ärgerlichen Prozeß Veranlassung gab. Erst 1829 kam die Statue des Herzogs (Abb. 101) in München an, und da sie dem Künstler schließlich zu einer Herzenssache geworden war, ging er im Januar 1830 selbst nach München, um die Aufstellung des Denkmals zu überwachen.

Ein seltsamer Zufall fügte es, daß er um die Zeit, wo das Denkmal des Herzogs von Leuchtenberg eben fertig geworden war, von einem Schotten den Auftrag zu einer Kolossalbüste Napoleons erhielt und annahm. Er hatte den geistigen Urheber seines Alexanderzuges niemals gesehen, mußte sich also mit Abbildungen begnügen, und überdies nahm er seine Zuflucht zu den Büsten römischer Kaiser in Marmor, auf Kameen, geschnittenen Steinen und Medaillen. Kaiserbüsten, die von den Flügeln eines Adlers getragen werden, sind häufige Erscheinungen in unserem Besitz antiker Kunst, und danach machte auch Thorwaldsen, ohne große innere Begeisterung, eine Apotheose Napoleons zu-



Abb. 102. Napoleons Apotheose.

recht, die in Schottland, wo der Napoleonkultus eben erst durch den bändereichen Panegyrikus von Walter Scott zu neuen Flammen angefacht worden war, großen Beifalls sicher sein konnte (Abb. 102).

Am 14. Februar 1830 traf Thorwaldsen in München ein, wo er vom Könige mit den höchsten Auszeichnungen empfangen wurde. Schon am Tage seines ersten Besuchs, am 15. Februar, erteilte ihm der König den Auftrag zu einem Reiterstandbilde des Kurfürsten Maximilian I von Bayern, und damit beginnt eine neue Epoche in der künstlerischen Thätigkeit des Meisters. Es trat an ihn plötzlich die Forderung heran, geschichtliche Persönlichkeiten nicht mehr in dem idealen Gewande der Antike, sondern in der Tracht der Zeit darzustellen, in der sie gelebt hatten. Auf die unter dem Schutze Napoleons versuchte Wiederbelebung des klassischen Altertums war als Reaktion die romantische Auffassung der Geschichte gefolgt, die in vielen Äußerlichkeiten mit der künstlerischen und wissenschaftlichen Richtung verwandt ist, die wir heute Realismus nennen. Thorwaldsen war beweglich genug, sich auch in diesen veränderten Geschmack der Zeit hineinzufinden. Die damalige Kenntnis historischer Trachten war äußerst mangelhaft, und gerade in Rom fehlte es an den notwendigsten Hilfsmitteln. Nichtsdestoweniger hat sich Thorwaldsen bei dieser und anderen Porträtstatuen mit ihrer Zeit entsprechenden Trachten im ganzen noch glücklich aus der Verlegenheit gezogen. Auf die Einzelheiten darf man natürlich nicht näher eingehen, was sich eigentlich bei allen Schöpfungen Thorwaldsens verbietet, der immer nur auf die Gesamtwirkung sah. So hat er auch in dem Kurfürsten Maximilian den vollkommenen Typus eines Feldherrn aus dem Dreißigjährigen Kriege geschaffen, und zugleich ist es ihm gelungen, das Reiterstandbild mit der Größe des Platzes, dessen Mitte es einnimmt, und mit der umgebenden Architektur in ein so vollendetes Gleichgewicht zu bringen, daß das Monument nach dieser Hinsicht mustergültig bleiben wird, auch wenn sich unsere Kunst noch weiter von dem Formenideal der griechisch-römischen Antike entfernen



Abb. 103. Denkmal Maximilians I, Kurfürsten von Bayern, in München

sollte (Abb. 103). — Das Modell zu diesem Reiterdenkmal wurde 1836 vollendet, und schon im folgenden Jahre führte Stiglmaier in München den Bronzeguß danach aus. Die Aufstellung und Enthüllung des Denkmals auf dem Wittelsbacherplatz fand aber erst am 12. Oktober 1839 statt. Mit den Jahren 1830 und 1839 wird ein Jahrzehnt begrenzt, das nicht nur das arbeitsvollste, sondern auch das an äußeren Erlebnissen reichste im Leben Thorwaldsens war. Außer dem Papstdenkmal, dem Denkmal für Lord Byron und dem Reiterstandbilde Maximilians wurden in diesem Zeitraum an größeren Denkmälern noch die Statue des Erfinders der Buchdruckerkunst für Mainz, die Schillerstatue in Stuttgart und eine Grabstatue des jungen Konradin, des letzten Hohenstaufen für Neapel vollendet. Für die beiden erstgenannten Statuen hat Thorwaldsen nur die Zeichnungen und Skizzen angefertigt. Die Ausführung der Modelle für den Bronzeguß überließ er seinen Schülern. Die Gutenbergstatue (Abb. 104) ist im wesentlichen eine Schöpfung des dänischen Bildhauers Bissen, des hervorragendsten seiner Schüler. Nichtsdestoweniger fiel der Ruhm des Erfolges Thorwaldsen zu, der durch das Ehrenbürgerrecht der Stadt Mainz ausgezeichnet wurde, weil er keine Bezahlung annahm. Auch für die Schillerstatue, die sein Schüler Matthiae nach seiner Skizze ausgeführt hat, ließ er sich nur die Auslagen vergüten



Abb. 104. Statue Gutenbergs in Mainz.

(Abb. 105). Beiden Aufgaben stand er innerlich fremd gegenüber. Er, von dem behauptet worden ist, daß er niemals ein Buch gelesen habe, daß er nicht einmal die Ilias kannte, aus der er doch eine Reihe von Scenen dargestellt hat, hatte natürlich auch von Schillers dichterischer Bedeutung keine Ahnung. Aber er kannte die Formel auswendig, nach der man damals Dichter und andere Geistesgrößen, die eines öffentlichen Denkmals für würdig erachtet wurden, zu gestalten pflegte. Der Kopf giebt wohl die Züge Schillers im großen und ganzen wieder; aber tiefe und starke Empfindung, wie sie z. B. die Büsten Danneckers beseelt, sucht man darin vergebens. Thorwaldsen hat nur die lange Reihe eindrucksloser „Mantelfiguren", mit denen die deutschen Städte seit den dreißiger Jahren angefüllt wurden und die noch heute gelegentlich aus den Ateliers unselbständiger Künstler zum Vorschein kommen, um eine vermehrt. Die Gutenbergstatue hat dagegen wenigstens das Verdienst, daß in der Tracht und in der ganzen Haltung der Figur der Zeitcharakter glücklich angedeutet worden ist. Noch mehr ist dies in der Statue Konradins geschehen, der Thorwaldsen sympathischer war als die alten Kriegshelden und die in reifen Jahren dahingeschiedenen Ritter des Geistes. Die jugendlichen Helden waren nun einmal seine Schwärmerei, und darum hat er denn auch das Modell zur Statue des letzten Hohenstaufen selbst angefertigt. Wenn die Stellung und Haltung der Figur in den Hauptzügen auch an die des Grafen Potocki erinnert, so läßt sich



Abb. 105. Schillerdenkmal in Stuttgart.

nicht verkennen, daß Thorwaldsen hier auch Studien nach Bildwerken der gotischen Zeit, die er auf seinen Reisen durch Deutschland kennen gelernt, verwertet hat. Die Statue war ihm wieder von einem Sprossen des bayerischen Königshauses, von dem Kronprinzen Maximilian von Bayern, übertragen worden, der im Gegensatze zu seinem antik gestimmten Vater unter den romantischen Einflüssen stand, die er in seiner Jugend empfangen hatte und an denen er auch im Mannesalter noch festhielt. Er hatte beschlossen, in der Kirche Santa Maria del Carmine in Neapel, wo der unglückliche Jüngling nach seiner Hinrichtung begraben worden war, diesem ein Denkmal zu setzen, nicht bloß aus romantischer Begeisterung, sondern auch aus einem Gefühl von Pietät, weil Konradin mit dem Hause der Wittelsbacher verwandt war. Über der jetzigen Grabstätte des letzten Hohenstaufen erhebt sich die Statue, die der Münchener Bildhauer Schöpf nach dem Modelle Thorwaldsens in Marmor ausgeführt hat (Abb. 106).

An dieser Statue erkennt man am deutlichsten, daß Thorwaldsens monumentale Kunst weniger für große Wirkung auf weiten Plätzen, als für das Helldunkel von mittelalterlichen und neueren Kirchen geeignet



Abb. 106. Konradin, der letzte Hohenstaufe. In der Kirche Santa Maria del Carmine in Neapel.

war. Wir müssen dabei an die schon früher ausführlich erörterte Beobachtung erinnern, daß dem Künstler immer ein unsichtbarer landschaftlicher oder architektonischer Hintergrund vorschwebte, und darum war ihm mit der Zeit die Reliefdarstellung der liebste Ausdruck seiner Gedanken geworden. Darin ließ er sich auch durch seine monumentalen Aufträge historischen Charakters nicht beirren. Der seltsame Mann, der ein rätselhaftes Innenleben führte, nahm wohl alle historischen Dokumente, die man ihm zur Ausgestaltung von Porträtfiguren lieferte, mit lebhaftem Interesse auf und benutzte sie auch mit Fleiß und Gewissenhaftigkeit. Aber im Grunde seines Herzens blieb er immer der nachgeborene Grieche. Außer den zahlreichen Einzelfiguren, Gruppen und Reliefs, die sich auf Amor und sein Reich beziehen, entstanden in den dreißiger Jahren noch mehrere Reliefs anderen Inhalts, darunter eines aus der Geschichte Alexanders, wo sich der siegestrunkene Held durch Thais verleiten läßt, die Brandfackel in das eroberte Persepolis zu schleudern (Abb. 107), dann die Scenen aus den homerischen Gedichten: Hektors Abschied von Andromache (Abb. 108) und Athene spricht dem Odysseus die Waffen des Achilles zu (Abb. 109) und die aus denselben mythologischen Kreisen entsprossenen Darstellungen des Kentauren Chiron, der den jungen Achilles im Speerwerfen unterrichtet (Abb. 110), und des göttlichen Sängers der Iliade und der Odyssee selbst, der seine Heldenlieder dem Volke vorträgt und Greise, Männer, Jüng-



Abb. 107. Alexander durch Thais verleitet, Persepolis in Brand zu stecken.

linge und Frauen begeistert (Abb. 111). Die Entstehungszeit vieler Arbeiten Thorwaldsens läßt sich, trotz der fleißigen Arbeiten seines Biographen Thiele, wie schon oben erwähnt worden, nicht immer mit Sicherheit bestimmen. Er hat oft Reliefs und Statuen viele Jahre nach ihrer ersten Anlage und Ausführung umgearbeitet, entweder weil ihm der erste Entwurf nicht mehr gefiel oder weil er ein ihm lieb gewordenes Thema gern mit neuen Veränderungen wiederholen wollte. Auch hatte Thorwaldsen schon so frühzeitig eine vollkommen souveräne Beherrschung der Form gelernt, daß man aus seinen Werken allein keineswegs seinen künstlerischen Entwickelungsgang rekonstruieren könnte. Man muß die litterarische Überlieferung zu Hilfe nehmen, die aber auch bisweilen im Stiche läßt. So würde man z. B. die jugendliche Tänzerin, die mit beiden Händen ihr Gewand aufhebt, das feine, glatt geordnete Falten in strenger, fast symmetrischer Anordnung zeigt, für ein unter dem Einfluß der äginetischen Skulpturen entstandenes Werk halten, wenn man nicht wüßte, daß die Figur erst 1837 für einen Saal im Palazzo Torlonia ausgeführt worden ist (Abb. 112). Torlonia war damals der größte Bankier Roms, und bei ihm hatte auch Thorwaldsen sein Geld in



Abb. 108. Hektors Abschied von Andromache.



Abb. 109. Athene spricht dem Odysseus die Waffen des Achilles zu.

Verwahrung gegeben. Der reiche Mann hielt ein offenes Haus, und seine Gesellschaften wurden durch die hervorragendsten Geister geschmückt, die damals in Rom wohnten oder sich dort vorübergehend aufhielten. Der junge Komponist Felix Mendelssohn-Bartholdy hat in seinen Briefen an die Verwandten in der Heimat sehr anschaulich darüber berichtet. Er war zu Thorwaldsen, der an seinen Klaviervorträgen große Freude hatte, in nähere Beziehungen getreten, und nach seinen Schilderungen bildete Thorwaldsen und der damalige Direktor der französischen Akademie in Rom, der berühmte Schlachtenmaler Horace Vernet, den Mittelpunkt der römischen Geselligkeit. Vernet und Thorwaldsen waren, obwohl sie in ihren künstlerischen Anschauungen starke Gegensätze sind, die innigsten Freunde. Der eine bewunderte immer an dem anderen das,



Abb. 110. Der Centaur Chiron lehrt Achilles den Spieß werfen.



Abb. 111. Homer singt vor dem Volke.

was er selbst nicht besaß oder auch nicht besitzen wollte, und so lebten sie in bestem Einvernehmen. Thorwaldsen meißelte die Büste des Franzosen, und dieser malte als Gegengeschenk das Bildnis des dänischen Bildhauers in seinem Arbeitskittel, wie er seinen Arm auf den Modellierstuhl lehnt, auf dem die Büste Vernets steht (Abb. 113). Im Verkehr mit Thorwaldsen legte der Franzose sogar seine Eitelkeit ab, und es wird erzählt, daß er mehr als einmal, wenn er selbst in einer Gesellschaft gefeiert werden sollte, in der auch Thorwaldsen anwesend war, die ihm zugedachten Ehren mit dem älteren Freunde teilte oder sie ganz auf diesen abzulenken suchte.

Nach der französischen Revolution von 1830 hatte Vernet in Rom einen schweren Stand. Es brachen Unruhen im Volke aus, die sich vornehmlich gegen die Franzosen, dann gegen die Fremden überhaupt richteten, und dadurch wurde auch Thorwaldsen in seiner Thätigkeit gestört, aus seiner Seelenruhe so aufgerüttelt, daß ihm der Aufenthalt in Rom mehr und mehr verleidet wurde. Er beschloß nunmehr ernstlich, Rom zu verlassen und der Einladung nach seiner Heimat zu folgen, und als im Sommer des Jahres 1837 die Cholera ausbrach, machte er sich im August mit einigen Landsleuten auf den Weg. Aber die Flüchtlinge wurden nirgends durchgelassen. Rom war ringsherum abgesperrt worden, und Thorwaldsen mußte zurückkehren. Wie immer half ihm die Arbeit über die Schrecken des Jahres 1837 hinweg, und im August des nächsten Jahres konnte er ungehindert seinen Entschluß ausführen. Eine der letzten Arbeiten, die er noch in Rom ausführte, war die kolossale Statue eines Vulkan, ein Spiegelbild seines eigenen, abgeklärten Wesens, ein Sinnbild der Festigkeit und der Arbeitsamkeit, dem die Stürme des Lebens nichts mehr anhaben konnten (Abb. 114).

Wie ein regierender Fürst wurde der einfache Holzschnitzerssohn nach seiner Heimat geleitet. Auf Befehl des Königs von Dänemark erwartete ihn eine Fregatte im Hafen von Livorno, die ihn, seine Begleitung und seine in zweiundsechzig Kisten verpackten Werke aufnehmen sollte, und als er am 17. September 1838 in Kopenhagen eintraf, wurde er mit königlichen Ehren empfangen. Er war der Held des ganzen Volkes geworden, und die königliche Familie schloß sich, mit seltener Selbstverleugnung, dieser Heldenverehrung an. Thorwaldsen war klug genug, in diesem Überschwang von wahrer und falscher Begeisterung Bescheidenheit und Zurückhaltung zu beweisen. Wie bei dem ersten Besuch in seinem Vaterlande, wollte er jetzt, wo der Abend seines Lebens hereingebrochen war, noch mehr der Arbeit als früher leben, weil ihn noch viele Pläne beschäftigten, deren Ausführung ihm am Herzen lag. Aber einerseits raubte ihm die Pflicht der Geselligkeit, die er nicht abweisen konnte, einen guten Teil seiner Zeit, andererseits brachte der Verkehr mit dem Königshause, dem Adel und dem wohlhabenden Bürgertum eine Menge von Aufträgen mit sich, die allmählich seine Kräfte verzettelten. Es waren darunter auch monumentale Arbeiten von denen er jedoch nur noch eine, die Statue des Königs Christian IV von Dänemark, die ihren Platz in



Abb. 112. Junge Tänzerin.

dem kleinen Garten des von ihm erbauten Schlosses Rosenborg gefunden hat, ausführte. Es war wieder eine der Porträtstatuen in geschichtlichem Kostüm, an die Thorwaldsen nicht gern heranging. Daß er sie überhaupt fertig machte, ist, wie sein Biograph Thiele erzählt, nur der Kriegslist einer klugen Frau zu verdanken.

Aus den geräuschvollen Festlichkeiten, namentlich aus den zeitraubenden Mittagsmahlzeiten, denen er in seiner Gutmütigkeit nicht ausweichen konnte, flüchtete er sich gern in die Stille eines gemütlichen Familienlebens. Es bot sich ihm in geradezu idealer Form bei dem Baron Stampe und seiner geistvollen Gattin, die den Künstler auch bewogen, mit ihnen, fern von den Zerstreuungen der Hauptstadt, den Sommer



Abb. 113. Bildnis Thorwaldsens (ca. 1837). Gemalt von Horace Vernet.

reichen Anekdoten, die sein treuer Kammerdiener Wilckens in seinen Erinnerungen an Thorwaldsen erzählt hat, lassen keinen Zweifel darüber, daß Thorwaldsen in allen Angelegenheiten des praktischen Lebens, in seiner ganzen äußeren Geselligkeit, sogar in seinem Erinnerungsvermögen ein Kind geworden war. Er war, wie die Kinder, Geizhals und Verschwender zugleich. Er sparte am unrechten Ort und, wo es nicht nötig war, bezahlte er, durch eine Regung seines Herzens getrieben, den dreifachen Wert einer Sache. Es muß aber zu seiner Ehre gesagt werden, daß er mit dieser Sparsamkeit seines Alters nur sich selbst, keinen anderen schädigte.

Mit einem Kinderscherz hat die Baronin Stampe es auch dahin gebracht, daß Thorwaldsen endlich das Standbild Christians IV fertig machte.

auf ihrem Landgute Nysöe zu verbringen, das von Kopenhagen nur durch eine sieben- bis achtstündige Dampferfahrt zu erreichen war. Thorwaldsen konnte dort also ungestört seinen Arbeiten leben, zumal da seine Gastfreunde auch für die Einrichtung eines Ateliers gesorgt hatten und auch sonst auf alle Eigenheiten und Wunderlichkeiten des alten Junggesellen Rücksicht nahmen. Thorwaldsen glaubte diese Einkehr in eine idyllische Ruhe nicht besser würdigen zu können als durch einen Aufstieg zum griechischen Olymp. Obwohl ihn noch andere Monumentalarbeiten beschäftigten, in erster Linie die vielen Arbeiten für die Frauenkirche, die langen Relieffriese, fand er seine höchste Befriedigung in Reliefs aus der griechischen Mythe. Ein Teil der schon früher erwähnten Reliefs, deren Hauptfigur Amor ist, ist erst in Nysöe entstanden, in den Morgenstunden, die er sich für seine Arbeit vorbehalten hatte, während er die Nachmittage und die Abende musikalischen Genüssen, den Märchenerzählungen des Dichters Andersen und dem Lottospiele widmete. Die Berichte Thieles und Andersens und namentlich die zahl-

Eines Abends war König Christian VIII, der als Kronprinz schon ein großer Freund Thorwaldsens gewesen war, der Baronin Stampe auf einem Balle begegnet und hatte sie ersucht, ihren Einfluß auf Thorwaldsen im Interesse des Denkmals geltend zu machen. Da alle Vorstellungen bei Thorwaldsen nichts fruchteten, so setzte sich die Frau Baronin eines Tages in sein Atelier und suchte aus einem Thonklumpen eine Figur zu gestalten. Als Thorwaldsen sie dabei überraschte und nach dem Gegenstande ihrer Arbeit fragte, erwiderte sie: „Die Statue des Königs. Da ich sie versprochen habe und da Sie sich nicht damit beschäftigen wollen, muß ich mich wohl selbst daran machen, um mein Versprechen zu erfüllen.“ Der Künstler lachte und kritisierte die Arbeit. „Machen Sie sie doch besser, wenn Sie sich darüber aufhalten. Ich lasse es darauf ankommen, ob Sie an meiner Statue etwas zu bessern finden,“ sagte die schlagfertige Baronin, und das Ergebnis war, daß Thorwaldsen sich nun an die Arbeit machte und das Modell auch vollendete. Das Werk ist gar



Abb. 114. Vulkan.



Abb. 115. Christian IV von Dänemark.

nicht einmal eines so großen Aufwandes von Frauenlist würdig gewesen, und außerdem hat es auch noch ein seltsames Schicksal erlebt. Es war ursprünglich als eine Figur komponiert worden, die auf einem Marmorsarkophag in der Grabkapelle des Königs in Roeskilde ruhen sollte. Dann gab man den Plan auf, das Modell wurde für einen Bronzeguß hergerichtet, und aus der liegenden Figur wurde eine stehende, die ihre ursprüngliche Haltung in der Bewegung nach rückwärts nicht verleugnet. Dieser Held des dreißigjährigen Krieges, der mehr durch seine Niederlagen als durch seine Siege berühmt geworden ist, der aber in Dänemark wegen seines guten Regiments in ehrenvollem Andenken steht, wäre auch in unserem Zeitalter nur der Gegenstand einer realistischen Genrefigur gewesen, und wenigstens den Anlauf dazu hat Thorwaldsen gemacht, indem er sich eng an die ihm gebotenen historischen Porträts hielt. Er hat denn auch nicht versäumt, den Zopf wiederzugeben, den König Christian von seinem Haupthaar über die linke Gesichtshälfte herabfallen ließ. Die damalige Zeit dachte aber anders. Es genügte, daß es ein Werk von Thorwaldsen war, und es gab nur einstimmige Bewunderung (Abb. 115).

Davon sollte der Meister noch mehr genießen, als er sich entschloß, noch einmal, trotz seines Alters, nach Rom zu gehen. Er hatte sich diese Reise schon bei seinem Scheiden von Rom vorgenommen. Obwohl er den größten Teil seiner Modelle und angefangenen Arbeiten in die Heimat übergeführt hatte, war noch einiges in seinem römischen Atelier zurückgeblieben, das er dort vollenden wollte. Den äußeren Anstoß zur Ausführung seines Entschlusses gaben der Baron Stampe und seine Gattin, die ebenfalls eine Reise nach Rom machen wollten. In ihrer Gesellschaft reiste er am 21. Mai 1841 zunächst nach Deutschland ab, in der Absicht, alle Städte zu besuchen, die öffentliche Denkmäler nach seinen Entwürfen besaßen. Wo er erschien, wurde er mit gleich stürmischer Begeisterung empfangen. Es war eben die Zeit, wo die Romantik noch in voller Blüte stand und das politische Leben, das durch die Reaktion nach den Befreiungskriegen in eine Art von Todesschlummer eingelullt worden war, noch keine Regungen zeigte. Etwas muß der Mensch haben, woran er die Flamme seiner Begeisterung nährt, und darum war der Besuch Thorwaldsens in den größten deutschen Städten ein willkommener Anlaß, der menschlichen Begeisterungslust neue Nahrung zu geben. Große Kriegshelden und große Staatsmänner gab es damals nicht, große Regenten noch viel weniger, und die kleinen Herrscher waren wenigstens klug genug, sich dem Begeisterungstaumel anzuschließen, wenn er auch nur einem Künstler galt. Daß Thorwaldsen eigentlich ein Däne war, that seinem Empfang in Deutschland keinen Abbruch. Der „Nationalitätsdünkel“ war durch das Metternichsche System so gründlich vernichtet worden, daß niemand den Unterschied zwischen Dänen und Deut-



Abb. 116. Rebekka und Elieser am Brunnen.

schen empfand. Wie deutsche Dichter nicht das geringste Bedenken getragen hatten, von einem dänischen König Pensionen anzunehmen, so war es durchaus selbstverständlich, daß Thorwaldsen bei seiner Ankunft in Berlin unter Beteiligung der königlichen Familie wie ein Fürst empfangen und gefeiert wurde. Dieselben begeisterten Kundgebungen, hier und da sogar noch mit Steigerungen, wiederholten sich in Dresden, Leipzig, Frankfurt, Mainz, Stuttgart und München, von wo Thorwaldsen noch einen Ausflug nach Hohenschwangau machte, um dort seinen königlichen Freund zu begrüßen, der ihn bei seiner Ankunft in München durch das Großkreuz des Verdienstordens des heiligen Michael ausgezeichnet hatte. Nach längerem Aufenthalt in der Umgebung Luzerns ging es über den Gotthard nach Italien, und am 12. September war Thor-



Abb. 117. Das Thorwaldsenmuseum in Kopenhagen.



Abb. 118. Thorwaldsens Grab.

waldsen wieder in Rom, wo er schon am nächsten Tage von einer Deputation der Akademie von San Luca feierlich bewillkommnet wurde. Die beiden folgenden Monate gingen mit solchen und ähnlichen Begrüßungen mit alten Freunden hin, und erst im November nahm Thorwaldsen seine Thätigkeit auf, die vornehmlich religiösen Darstellungen gewidmet war. Von den Apostelstatuen für die Frauenkirche hatten ihn zwei, Andreas und Thaddäus, in der ersten Fassung nicht befriedigt. Er machte in Rom neue Modelle dazu, und der Arbeitseifer ergriff ihn noch einmal mit solcher Kraft, daß er zu dem Modell für die Statue des Thaddäus sogar den sonst von Handwerkern zusammen-



Abb. 119. Thorwaldsenzimmer im Thorwaldsenmuseum.



Abb. 120. Weihnachtsfreude im Himmel.

gefügten Eisenverband selbst ausführte und darauf die kolossale Statue in zehn Tagen für die Abformung fertig machte. Im übrigen waren es aber vornehmlich Reliefs, die Thorwaldsen während seines letzten Aufenthalts in Rom beschäftigten, am meisten eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben Christi, von denen eine Anbetung der Hirten, eine Flucht nach Ägypten, Jesus unter den Schriftgelehrten, seine Taufe und sein Einzug in Jerusalem dort vollendet worden sind. Eine Reihe von Entwürfen, die sich im Thorwaldsenmuseum befindet, deutet darauf hin, daß der Meister sich in seinem Greisenalter noch vorgenommen hatte, die ganze Geschichte Christi in erzählenden Reliefs darzustellen. Seine Phantasie griff sogar in das alte Testament zurück, indem er um diese Zeit auch die Begegnung Rebekkas und Eliesers am Brunnen nach der biblischen Erzählung schilderte. Es ist eine Scene, die ganz an die idyllischen Einschaltungen auf dem Friese des Alexanderzuges erinnert. Das biblische Motiv ist zu einem lieblichen Genrebilde geworden, das nur durch die Beigaben eines Palmbaumes und eines Kamels ein orientalisches Lokalkolorit erhalten hat (Abb. 116).

Das römische Klima bekam Thorwaldsen trotz seiner langen Gewöhnung nicht gut. Wie bei dem Jünglinge stellten sich auch bei dem Greise wieder melancholische, aus Unpäßlichkeiten erwachsene Anwandlungen ein, und er wollte schon im Frühling 1842 nach Kopenhagen zurückkehren. Im Frühling gewann aber der Zauber des römischen Lebens wieder die alte Gewalt über ihn, und erst zu Anfang des Oktobers trat er die Heimreise an, die er aufs äußerste beschleunigte. Der Ovationen war er all-



Abb. 121. Grabmal Augusta Boehmers.

mählich satt und müde geworden. Nicht etwa, weil ihn schließlich wie viele großen Geister ein Gefühl von Menschenverachtung überkommen wäre. Das war ihm fremd geblieben, da ihm sein glückliches Temperament, das ihn nichts schwer nehmen ließ, zum Ersatz für diesen Mangel an seelischer Vertiefung die Naivetät der Jugend bis in sein Greisenalter bewahrt hatte. Aber eine Sorge trieb ihn nach Hause, die Sorge um seinen Nachruhm, der in einer bis dahin noch nicht gekannten Form im Gedächtnis der kommenden Geschlechter lebendig erhalten bleiben sollte. Schon bevor Thorwaldsen seine letzte Reise nach Rom angetreten hatte, war ein großartiger Plan gesichert worden, wonach sämtliche Werke des Meisters, in Originalen oder in Gipsmodellen, seine Skizzen und Studien, seine Kunstsammlungen und alles, was sich an sein Erdenwallen knüpfte, in einem Thorwaldsenmuseum vereinigt werden sollte. Der Magistrat von Kopenhagen hatte, mit Zustimmung des Königs, die Angelegenheit in die Hand genommen, und die Mittel, die zur Ausführung des Planes notwendig waren, wurden teils aus städtischen Fonds, teils durch öffentliche Sammlungen in ganz Dänemark aufgebracht. Mit der Erbauung des Museums war der Architekt Bindesboell beauftragt worden, der schon 1839 mit seinen Arbeiten begann. Es war selbstverständlich, daß der Bau sich an die Formen des griechisch-römischen Stils anschloß. Da Thorwaldsen aber auch ägyptische und etruskische Altertümer gesammelt hatte, verwendete der dänische Architekt auch solche Dekorationsmotive. Es gelang ihm, das weitläufige Gebäude, dessen Grundriß sich an den eines Doppeltempels mit offenem Innenhof hielt, in drei Jahren so weit fertig zu bringen, daß Thorwaldsen bei



Abb. 122. Grabmal Philipp Bethmanns.

seiner Rückkehr im Oktober 1842 bereits sämtliche Räume durchwandern konnte. Bei dieser Wanderung ergriff ihn am tiefsten der Anblick des Hofes. Er hatte bestimmt, daß ihm hier sein Grab gegraben werden sollte. Inmitten seiner Werke wollte er die Ruhe des ewigen Schlafes genießen.



Abb. 123. Frühling.

Die gänzliche Vollendung des Museums, seine innere Ausstattung und die Aufstellung aller Bildwerke und Sammlungen zog sich noch bis zum Jahre 1848 hinaus. Der Stil der Hauptfront (Abb. 117) und der Hofarchitektur, die die Grabstätte des Meisters umschließt (Abb. 118), mutet uns sehr frostig und nüchtern an. Aber ein prunkvollerer Rahmen wäre den Werken eines Künstlers, der in seiner Kunst nur nach dem Edelsten und Einfachsten strebte, nicht zuträglich gewesen. Noch schlichter war er in seinem Leben. Wie er es in Rom, in niedrigen, engen, schlecht ausgestatteten Zimmern führte, haben wir aus den Schilderungen seiner Zeitgenossen ersehen, und in Kopenhagen gönnte er sich auch keinen großen Luxus. Seine im Museum aufbewahrten Möbel (Abb. 119) zeugen von der Einfachheit seiner Lebensgewohnheiten, an denen er auch in seinem Greisenalter nichts änderte. Ein mit pompejanischen Ornamenten bemaltes Tonnengewölbe, das das Thorwaldsenzimmer im Museum überspannt, hat niemals ein Zimmer bedeckt, worin der Künstler selbst gehaust hat. Seine Phantasie drang auch durch niedrige Decken zu den Höhen des Olymps.



Abb. 124. Sommer.

Sie blieb lebendig fast bis zu seinem letzten Atemzug. Bald nach seiner Heimkehr modellierte er das unter dem Namen „Weihnachtsfreude im Himmel“ bekannte Relief (Abb. 120), das eine Gruppe von drei Engeln darstellt, die, von einem Kranz von kleinen Engelsbübchen umgeben, das hohe Lied vom Frieden auf Erden singen. Es spricht vielleicht deutlicher als irgend eine andere Schöpfung



Abb. 125. Herbst.

ten Studien ausstattete. Im einzelnen unterschied er dabei mit sehr feinem Gefühl. Den Katholiken gab er den Pomp, dessen ihre Religionsübung, namentlich in Rom, nicht entbehren kann, und für den Protestantismus fand er den richtigen Ton in dem Adel des Klassizismus, der die Andacht stärkt und fördert. In diesem Geiste sind auch einige Grabdenkmäler aus seiner letzten Zeit komponiert, wie z. B. die Reliefs zum Andenken an Augusta Boehmer und an Philipp Bethmann-Hollweg (Abb. 121 und 122). Beide wurden in der Blüte ihrer Jugend hingerafft, und eine Klage um eine geknickte Jugendblüte war, wie wir wissen, ein Lieblingsmotiv Thorwaldsens. Niemals durfte dabei der geflügelte Genius des Todes fehlen, der, selbst tief trauernd, sich auf eine umgekehrte Fackel stützt. Es ist eigentlich nur eine Erscheinungsform des zum Jüngling herangewachsenen Eros, der den Sterbenden noch einmal mit seiner

des Meisters für seinen wahrhaft religiösen Sinn. Der scheue Mann wollte nur nicht in Worten irgend einem sein Herz eröffnen. Er gab immer gern ausweichende Antworten. Ein protestantischer Künstler, der den größten Teil seines Lebens unter Katholiken zugebracht hat, wird auch wider seinen Willen zur Geschmeidigkeit eines Diplomaten erzogen. Als ihm einmal einer seiner Freunde zu verstehen gab, daß sein Mangel an Glauben ihm bei der Gestaltung von christlichen Bildwerken hinderlich sein würde, gab ihm Thorwaldsen in seiner einfältigen Unbefangenheit zur Antwort: „Wenn ich ein vollkommen Ungläubiger wäre, warum sollte das mich irgendwie stören? Habe ich nicht die Gottheiten des Heidentums gut dargestellt, obwohl ich nicht an sie glaube?“

Sein religiöser Sinn stand über allen Formen und Dogmen, und doch ist er beiden christlichen Bekenntnissen gerecht geworden, indem er sie gleichmäßig mit der Fülle seiner aus dem Altertum geschöpf-



Abb. 126. Winter.

Liebe umgiebt, bevor er sich für immer von ihm fortwendet. Wenn Thorwaldsen auch selbst nicht Winckelmann und Lessing gelesen hat, so haben ihn doch seine Freunde über die Grundanschauungen der beiden deutschen Bahnbrecher für die Kunst des Altertums unterrichtet, und er hat sicherlich auch etwas von Lessings scharfsinniger Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet" kennen gelernt. Wenigstens bewegt sich sein ganzer Gedankengang in dieser Richtung. Die Darstellung düsterer, hoffnungsloser Trauer oder gar die Tragödie eines herzzerreißenden Abschieds für immer lagen ihm fern. Er hat dieses Scheiden stets nur in den milden Formen der attischen Grabreliefs geschildert, am zartesten und rücksichtsvollsten in dem dreiteiligen Grabrelief für Augusta Boehmer, wo die Verstorbene bei der Ausübung eines Liebeswerkes erscheint, indem sie ihrer kranken Mutter einen stärkenden Trank spendet. Nur die Nemesis, die auf ihrem langen Verzeichnis dem Erdendasein ein Ziel setzt, und der trauernde Todesgenius auf der anderen Seite erinnern uns daran, daß wir den Schmuck eines Grabdenkmals vor uns sehen. Noch inhaltreicher sind die drei Reliefs für das Grab des jungen Bethmann-Hollweg, eines Sprößlings der bekannten Frankfurter Familie, der in Florenz starb. Darauf deutet das Relief zur Rechten, das außer der den Lebensschluß in ihre Tafel eintragenden Nemesis den Flußgott Arno und den Löwen, das Wappentier von Florenz, zeigt. In der Mitte der von dem trauervoll sich abwendenden Todesgenius umfaßte Sterbende, der seinem herbeieilenden Bruder die Bürgerkrone reicht, und auf der anderen Seite die wehklagende Mutter und ihre Töchter.



Abb. 127. Hylas wird von den Nymphen in den Fluß gezogen.

Nach den Berichten seiner Biographen und Freunde hat sich Thorwaldsen in den letzten Jahren seines Lebens auch viel mit Umarbeitungen älterer Kompositionen, die dem allmählich zu vollendeter Harmonie abgeklärten Schönheitssinne seines Alters nicht mehr genügten, beschäftigt. Wir haben schon früher auf diese Eigenart Thorwaldsens hingewiesen und auf die Schwierigkeiten aufmerksam gemacht, die durch diese Art von Arbeit der chronologischen Feststellung seiner Werke bereitet werden. Er

wollte offenbar, daß man in seinem Museum etwas durch und durch Vollendetes bewundern sollte. Wenn es bis zuletzt nach seinem Willen gegangen wäre, würden sicherlich seine Anfängerarbeiten, dann auch die später verworfenen Studien und Skizzen nicht in sein Museum hineingekommen sein. Er war so sehr für seinen Künstlerruhm besorgt, daß er ihn der Nachwelt in möglichst reinem Lichte überliefert wissen wollte.

Bei einer Nachlese unter seinen Werken, deren Entstehung sich nicht durch eine trockene den sehr eng gezogenen Geleisen des klassischen Stils hinauszugeraten. Wenn die dänischen Kunsthistoriker Thorwaldsen trotz seiner Bildung unter der Sonne Homers als einen spezifisch nordischen Künstler für sich beanspruchen, so haben sie allerdings in diesen Reliefs — aber auch nur in diesen — eine gewisse Stütze. Wenn man von der durch und durch antiken Personifikation des Frühlings absieht, einer zarten Gestalt, die in inniger Verwandtschaft mit Thorwaldsens Psychen und Heben steht,



Abb. 128. Pan und kleiner Satyr.

Jahreszahl begrenzen läßt, begegnen uns zunächst die berühmten Reliefs der vier Jahreszeiten (Abb. 123—126), die im Verein mit den Reliefs des Tages und der Nacht Thorwaldsens Kunst dem Verständnis und dem Herzen unseres Volkes am nächsten gebracht haben und im Schmuck des deutschen Hauses noch durch keine anderen Darstellungen ähnlicher Art verdrängt worden sind. Was Thorwaldsen bei einigen seiner Statuen der Phantasie des Beschauers überlassen mußte, hat er hier selbst beigegeben: den landschaftlichen Hintergrund, freilich mit der scheuen Beschränkung, die sich damals die Reliefbildnerei auferlegen mußte, um nicht aus haben die drei anderen Reliefs nichts Italienisches. Es sind drei Idyllen, in denen sich die Gemeinschaft zwischen Mann und Weib in verschiedenen Altersstufen mit nordischer Innigkeit und Gemütstiefe wiederspiegelt. Dieser Zug ist aber allen germanischen Nationen eigentümlich, und gerade ihm haben die Reliefs der vier Jahreszeiten die weite Verbreitung und das hohe Ansehen zu verdanken, die sie in allen Ländern germanischer Rasse erreicht haben und deren sie sich noch heute erfreuen. Darin aber, daß Thorwaldsen in solchen Allegorien etwas Typisches, Allgemeingültiges und -verständliches schuf, liegt zum großen Teil das Geheimnis des un-

widerstehlichen Zaubers, den er auf alle seine kunstempfänglichen Zeitgenossen, auf Engländer, Deutsche, Dänen, Russen, Polen und zuletzt auch auf die sonst nur für formale Reize empfänglichen Italiener übte.

Obwohl Thorwaldsen weit entfernt war, seine Reliefs, wie die realistischen Künstler unserer Zeit, zu einem Wetteifer mit der Malerei zu treiben, sondern sich meist mit kargen Andeutungen des landschaftlichen oder architektonischen Hintergrundes begnügte, ist er in den vier Jahreszeiten von diesem Prinzip der Sparsamkeit abgewichen. Schon der Gegenstand brachte es mit sich, daß der Wechsel der Jahreszeiten auch im Hintergrunde seinen Ausdruck finden mußte, und so ist er schon hier über die antiken Reliefs, die ihm bekannt waren, erheblich hinausgegangen. Seitdem die Archäologen unserer Zeit in unserem Besitz antiker Denkmäler eine Gruppe von Reliefs zusammengefunden haben, die, unter dem Namen „alexandrinische Reliefbilder" bekannt, in der That nach den Grundsätzen der Landschaftsmalerei komponiert sind, stehen wir auch hier, wie bei einigen Thorwaldsenschen Gestalten, in denen der Meister den Adel Praxitelischer Schöpfungen gewissermaßen vorausgeahnt hat, vor der wunderbaren Erscheinung, daß er instinktiv empfunden hat, welcher Steigerung der griechische Reliefstil über die ihm bekannten Beispiele hinaus noch fähig gewesen war. Am stärksten hat er dies in dem Relief gezeigt, das den Raub des schönen Hylas durch die Quellnymphen darstellt (Abb. 127). Wohl in keiner anderen Reliefkomposition ist Thorwaldsen der Malerei so nahe gekommen wie hier. Wir begegnen hier keinem einzigen statuarischen Motiv. Jede Bewegung ordnet sich vielmehr den Gesetzen der malerischen Darstellung unter. Man betrachte im Gegensatz dazu nur die beiden Hochreliefs des Pan und der Bacchantin mit je einem kleinen Satyr, wo zwei statuarische Gruppen ohne weitere Veränderung, nur durch den Zusatz eines abgrenzenden Hintergrundes, in Reliefs übertragen worden sind (Abb. 128 und 129). Auch die wohl als Pendants gedachten Reliefs eines Jägers und einer Jägerin zu Pferde, die namentlich in der Bildung der Tiere an die Gruppen des Parthenonfrieses erinnern, sind trotz dieser Anlehnung an ein klassisches Vorbild des Reliefstils mehr statuarisch als malerisch empfunden (Abb. 130



Abb. 129. Bacchantin und kleiner Satyr.

und 131), und in noch höherem Grade gilt dies von den beiden anmutigen Gruppen der singenden und musizierenden Genien, bei denen ein ähnliches Kompositionsprinzip vorwaltet wie bei den verschiedenen Gruppen der drei Grazien (Abb. 132 und 133). Rein malerisch gedacht, d. h. ausschließlich auf den Reliefstil berechnet sind die Viktoria, die die Ruhmesthat eines Helden in dessen Schild eingräbt (Abb. 134), und der trauernde Genius des Todes, der dem Gedächtnis des Verstorbenen einen Kranz weiht (Abb. 135).

* * *

Auch in seinen beiden letzten Lebensjahren erlahmte Thorwaldsens Thätigkeit keineswegs. Abgesehen davon, daß er, wie schon erwähnt, eine Reihe von früheren Kompositionen umarbeitete, schuf er noch eine kolossale Büste König Friedrichs VI, die auf dem Hügel vor dem Schlosse Skanderborg in Jütland auf einem mit vier Reliefs geschmückten Postament aufgestellt wurde, eine kolossale Statue des Hercules, deren wir bereits früher gedacht haben (s. o. S. 69), ein Relief, das den Genius des Friedens darstellt, eine Reihe von Medaillons mit den Genien der drei bildenden Künste, der Dichtkunst und der Harmonie, und außerdem beschäftigte ihn noch immer die Ausschmückung der Frauenkirche, deren Programm im Laufe der Jahre mehr und mehr erweitert wurde. In der Vorhalle sollten auch die Statuen Luthers und Melanchthons aufgestellt werden, und die Büste Luthers war die Arbeit, der Thorwaldsen seine letzte Sorge gewidmet hat. Am frühen Morgen des 24. März 1844, eines Sonntags, fühlte sich Thorwaldsen, der trotz seiner zarten Natur bis dahin alle Lasten der Berühmtheit heldenmütig ertragen hatte, unwohl. Er hatte eine schlaflose Nacht verbracht; nachdem er aber aufgestanden war und sich auf sein Sofa gesetzt hatte, verfiel er in einen leichten Schlummer, der ihm anscheinend seine Kraft wiedergab. Nach seiner Gewohnheit machte er sich auch sofort nach Erwachen an die Arbeit und nahm die Büste Luthers vor. Dabei traf ihn die Baronin Stampe, die ihn zum Mittagsessen eingeladen und ihn abzuholen kam, da



Abb. 130. Jäger zu Pferd.

er wegen seines Unwohlseins abgesagt hatte. Da er seiner Gönnerin und besorgten Freundin nichts abzuschlagen vermochte, legte er den Thon aus seiner Hand vor der Büste nieder und drückte den Modellierstab in die weiche Masse. Er sollte seine Werkstatt nicht wiedersehen, und so ist diese unvollendete Büste zu einer Reliquie geworden, die im Thorwaldsenmuseum unter Glas aufbewahrt wird. In dem Thon sieht man noch die Spuren des Druckes, die Thorwaldsens Figur hinterlassen haben.

Nachdem er noch einige Besuche gemacht, begab er sich zum Mittagsessen bei seinen Freunden. Während des Mahls war er heiter und gesprächig, und einmal äußerte er beiläufig: „Also nun kann ich gerne sterben — Bindesböll ist mit meinem Grabe fertig.“ Nach der Tafel begab er sich ins Theater. Unterwegs traf er Bindesböll und den Dichter Andersen, und im Theater ließ er sich auf dem für ihn vorbehaltenen Sitz im Parterre neben dem Dramatiker Oehlenschläger nieder. Eine Dame, die sich verspätet hatte, nötigte ihn, sich noch einmal von seinem Sitze zu erheben. Als er sich wieder herabbeugen wollte, berührte ihn der Tod mit so leiser Hand, wie er es immer selbst auf seinen elegischen Grabreliefs geschildert hatte. „Thorwaldsen ist ohnmächtig geworden!“ rief Oehlenschläger. Man trug ihn hinaus, schaffte ihn in das Schloß Charlottenborg und rief einen Arzt herbei, der nach damaliger Sitte eine Ader öffnete. Aber das Leben war bereits aus dem Körper entflohen.



Abb. 131. Jägerin zu Pferd.